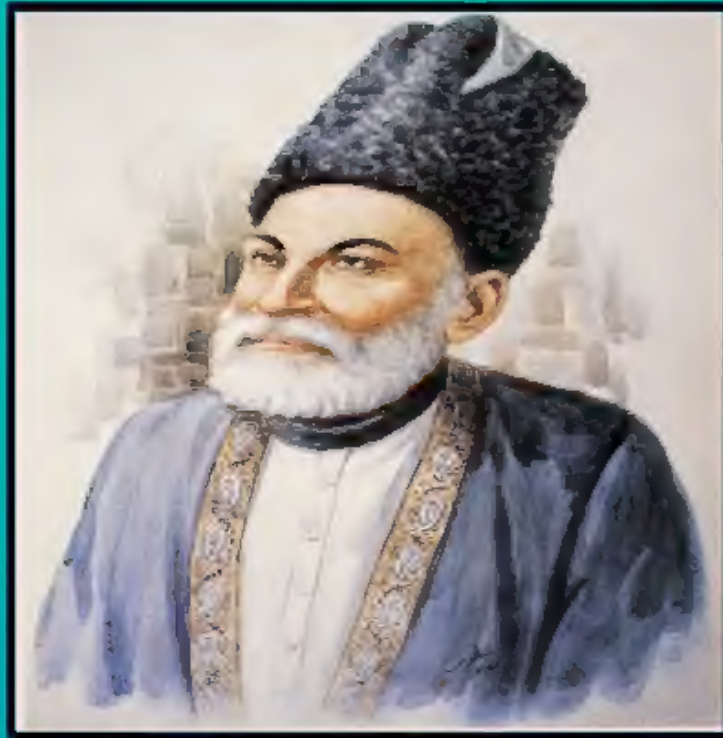


# تعبیرِ غالبؔ

دیوانِ غالبؔ سے 14 اشعار کی شرح



ڈاکٹر سید نیر مسعود رضوی

# تعبیرِ غالب

دیوانِ غالب سے 14 اشعار کی شرح



ڈاکٹر سید نیر مسعود رضوی



خاص اللہ کی رضا اور جذبہ خدمت خلق کے تحت کتب کی پی ڈی ایف فائلز بنائی جاتی ہیں۔  
سی جی قسم کا کاروباری مفاد پیش نظر نہیں۔ دعاؤں میں یاد رکھیں۔ آمین



PDF By : Ghulam Mustafa Daaim Awan



نایب مسعود

# تعبیر غالب

---

کتاب نگر

PK  
2198  
6477

پہلی اشاعت  
کتاب مگر، دین دیال روڈ، لکھنؤ  
۱۹۷۳

حق اشاعت  
ڈاکٹر سید نیر مسعود رضوی

نظامی پریس لکھنؤ  
میں چھپی

۴

# فہرست

۹ تفہیم غالب پر ایک گفتگو  
۳۶ فنکار غالب

۵۱ غالب اور مرزا عجب علی بیگ سرور

۵۹ شائع برہان

۹۳ عرفی کا ایک شعر اور غالب کی تشریح

## تعبیر غالب

۱۰۲ تھا خواب میں ...

۱۰۳ میں ہوں اندا فسر دگی ...

۱۰۸ گم چہ ہوں دیوانہ ..

۱۱۷ گونہ سمجھوں ..

۱۲۰ موجِ سراپ ..

۱۳۳ حیف اس چادر گدہ



- ۱۴۱ مانعِ وحشتِ خرابیہا ہے لیلیٰ :-
- ۱۴۹ نہ ہو حسنِ تماشا دوستِ مجھ کو :-
- ۱۶۹ کیا کہوں، وہ آدمہ بیانِ کس نے :-
- ۱۷۵ خواہش کو احمقوں نے :-
- ۱۸۵ تمہیں کہو کہ گزارا :-
- ۱۹۲ قفس میں ہوں :-
- ۲۰۲ ہر یک مکان کو :-
- ۲۰۴ کیا تنگ ہم ستم زدگان :-



## ابتداء

کچھ عرصہ ہوا میں اور میرے ایک دوست غالب کے غلوخ دیوان کے بعض اشعار کی تشریح میں الجھے ہوئے تھے۔ خاصے بحث مباحثے اور دماغ سواری کے بعد ان شعروں کے مقابلہ میں سامنے آئے۔ ایک اور دوست یہ سارا مباحثہ خاموشی سے سن رہے تھے۔ مباحثہ ختم ہونے کے بعد انھوں نے فرمایا کہ آپ لوگوں نے شعروں میں مطالب تو بہت اچھے بکالے ہیں لیکن مجھے یقین ہے کہ اپنے شعروں کے یہ بار ایک مطالب خود غالب کے ذہن میں بھی رہوں گے۔ میں نے عرض کیا آپ کا مطلب ایک تو یہ ہوا کہ آپ کو غالب کے ذہن کی حد کا خوب اندازہ ہے اور آپ ابھی طرح سمجھتے ہیں کہ غالب کیا سوچ سکتے تھے اور کیا نہیں سوچ سکتے تھے۔ دوسرے یہ کہ ان شعروں کی جن باریکیوں تک ہمارا ذہن پہنچا ہے خود غالب کا ذہن ان تک نہیں پہنچ سکتا تھا، یعنی ہم ذہنی اعتبار سے غالب پر فوقیت رکھتے ہیں اور پھر یہ 'مشاہدہ' تصور، تخیل، تفکر، ان سب میں غالب ہم سے پیچھے تھے۔ میں نے اپنے دوست کے اس حسن ظن کا شکریہ ادا کرتے ہوئے اپنی خدمت میں پیش کیے جانے والے

اس زبردست خراج عقیدت کو قبول کرنے سے انکار کر دیا۔ دوست نے فرمایا کہ ان کا مطلب یہ ہو سکتا تھا۔ میں نے کہا آپ کے الفاظ کا مطلب یہی نکلتا ہے، البتہ آپ کے کہنے سے معلوم ہوا کہ آپ کا مطلب یہ نہیں تھا۔ وہ ایک غیر رسمی گفتگو تھی، ختم ہو گئی۔ لیکن تشریح شعر میں بات اس طرح ختم نہیں ہوتی۔



پیش نظر مجموعے میں (تین مضامین کے سوا) غالب کے متداول دیوان میں سے چند شعروں کے وہ مفاہیم تلاش کیے گئے ہیں جن کی طرف ان شعروں کے الفاظ راہ نمائی کرتے ہیں۔

برادرِ عمر۔ یہ اظہر مسعود رضوی نے مجموعے کی اشاعت کے سلسلے کی ساری ذمہ داریاں اپنے سر لے کر جن میں کاغذ کی جوئے شیر لانا بھی شامل ہے، مجھے دردِ سری سے بچا لیا جس پر وہ شکریہ کے مستحق ہیں۔

نیر مسعود

لکھنؤ، ۱۲ دسمبر ۱۹۶۱ء

## تفہیم غالب پر ایک گفتگو

آشفگی نے نقش سویدا کیا درست

ظاہر ہوا کہ داغ کا سرمایہ دودھ تھا

ماہ نامہ شب بخون (والہ آباد) کے مئی ۱۹۶۸ء کے شمارے میں تفہیم غالب کے زیر عنوان جناب شمس الرحمن فاروقی نے غالب کے اس شعر کی توضیح کی ہے۔ جولائی کے شمارے میں سعید اختر غلش اس تشریح سے اختلاف کرتے ہیں اور شعر کی ایک اور طرح سے تشریح کرتے ہیں۔ اسی شمارے میں فاروقی صاحب غلش صاحب کی تشریح کو رد کر کے اپنی تشریح کی تائید میں مزید دلیلیں پیش کی ہیں۔ فاروقی صاحب کی تشریح کا لب لباب یہ ہے :-

”آشفۃ حالی اور پریشان خاطر نے دل سے عشق کا داغ ہی مٹا ڈالا  
ظاہر ہوا کہ عشق کے داغ کی حقیقت محض دھوئیں کے داغ کی تھی جو گرہنے

مانجھے سے صاف مانتا ہے : (جولائی)

اور فاروقی صاحب اس شعر کو غالب کے اس قبیل کے اشعار میں شمار کرتے ہیں

غم زمانہ نے بھاری نشاطِ عشق کی مستی

وگر ہم بھی اٹھاتے تھے لذتِ الم آگے

اپنی تشریح کی تائید میں فاروقی صاحب نے جو کچھ لکھا ہے ہم پہلے اس کا

جائزہ لیتے ہیں :

۱۔ "نقش سوید کیا درست" کا مطلب فاروقی صاحب "نقش سوید اٹا دیا"

فیتے ہیں۔ یہ مفہوم درست نہیں۔ فاروقی صاحب لکھتے ہیں :

"غلطی کو درست کرنا یعنی اسے ٹاکر دوبارہ بنا دینا جو اردو میں مسئلہ

ہے وہاں بھی اصل مقصد بنانا ٹھیک کرنا" سچا بنا ہی ہوتا ہے : (جولائی)

یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ آشفنگی نے "دوبارہ" کس چیز کو بنا دیا؟ اگر نقش

سوید کو "۱" اس کا مطلب یہ ہوا کہ نقش سوید ارب بھی بنا ہوا ہے جو ہے "ٹا نہیں ہے

فاروقی صاحب خود ہی لکھتے ہیں کہ درست کرنا "کے" کا "اصل مقصد بنانا ٹھیک

کرنا، سچا بنا ہی ہوتا ہے" پھر اس سے نتیجہ اس کے سوا اور کیا نکلتا ہے کہ آشفنگی نے

نقش سوید "۱" بنا دیا، ٹھیک کر دیا، سچا دیا۔ درست کرنا کی یہ تینوں تاویلیں صحیح ہیں

لیکن ان میں سے نہ کرنے اور مٹانے کا مفہوم کہاں نکلتا ہو؟ کسی داغ کو رگڑ کر

اور مٹا کر غائب کر دینے کے بعد یہ تو نہیں کہا جاسکتا کہ اس داغ کی درست کردیا گیا کسی سے کو درست

کرنے کا مطلب اسے بہتر اور کامل تر بنانا ہوتا ہے نہ کہ اس شے کو یکسر معدوم کر دینا۔

غرض نقش سویدا کیا درست کا مطلب یہی ہے کہ آشفستگی نے سویدا کا نقش بنا دیا ۔  
 ۲۔ لفظ "سویدا" کا مطلب فاروقی صاحب دل کا نقطہ نہیں بلکہ اس کے  
 لغوی معنی (سیاہ شے) مراد لیتے ہیں۔ اس سلسلے میں انھوں نے "نقش سویدا" کی ترکیب  
 کے متعلق جو کچھ لکھا ہے اس میں خاص طور پر اختلاف کی بہت گنجائش ہے۔ وہ  
 لکھتے ہیں :-

"کیونکہ خود لفظ سویدا کے معنی ہیں وہ سیاہ نقطہ جو دل میں ہوتا ہے،  
 لہذا "سویدا" کے ساتھ "نقش" کا استعمال اتنا ہی غلط ہوگا جتنا لب  
 دریا کا کنارہ" ظاہر ہے کہ غالب ایسی فاحش غلطی کے مرتکب نہیں ہو سکتے  
 تھے۔ (رجوع لائی)

غالب کا ایک فارسی شعر ہے ۔

از خاک غرقہ کفنہ خمنے دمیدہ ای  
 اے داغ لالہ نقش سویدا نے کیستی

[کلیات - نول کشور ایڈیشن ۱۶۷۹ء ص ۵۳۱]

دراصل لب دریا کا کنارہ "اور نقش سویدا" کی ترکیب میں کوئی مماثلت نہیں  
 ہے۔ یہ مماثلت صرف اس صورت میں ممکن تھی جب "نقش" کے معنی ہوتے "وہ سیاہ  
 نقطہ جو دل میں ہوتا ہے" اور فاروقی صاحب کی تحریر کے انداز میں "کیوں کہ خود  
 لفظ سویدا کے معنی ہیں وہ سیاہ نقطہ..." انہوں نے اشتباہ بھی ہوتا ہے کہ وہ نقش  
 کے یہی معنی "وہ سیاہ نقطہ جو دل میں ہوتا ہے" مراد لے رہے ہیں اور انھوں نے

براہ راست نقش کے مفہوم پر روشنی نہیں ڈالی ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ نقش کا یہ مفہوم درست نہیں۔ اور غالباً فاروقی صاحب بھی نقش کا یہ مفہوم مراد نہیں لیتے۔ البتہ یہ سمجھا جاسکتا ہے کہ وہ نقش کو نقطہ یا داغ کا ہم معنی قرار دیتے ہیں۔ لیکن اس صورت میں بھی سویدا کے ساتھ نقش کا استعمال "لب دریا کا کنارہ" کی طرح غلط ہوگا۔ چونکہ سویدا ایک مخصوص لفظ کو کہتے ہیں اس لیے نقش سویدا کی ترکیب اضافت توضیحی کے ذیل میں آجائے گی جس کی مثالیں "شہر دہلی"، "دریا نیل"، "شہنشاہ اکبر وغیرہ ہیں۔

"نقش" فارسی میں استعمال ہونے والا غالباً سب سے زیادہ وسیع المفہوم لفظ ہے۔ عالم موجودات کا ہر منظر اور عالم محسوسات کا ہر تاثر، ہر بخارجی وجود اور ہر داخلی احساس ہر شے بذات خود بھی اور اس شے کا تصور بھی، غرض ہر نمود ظاہر و باطن ایک نقش ہے۔ فاروقی صاحب نے اس ہمہ گیر لفظ کو یہاں تک محدود کیا کہ اسے "سویدا" کا ہم معنی قرار دے دیا۔

"نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا؟"

اسی مصرعے میں نقش کا لفظ اپنی کچھ وسعت ظاہر کر رہا ہے۔ بہر حال نقش کے مفہوم کی جزئی نمائندگی انگریزی لفظ "Amplification" بھی کرتا ہے (دیکھیے لغت اسٹین گاس) اور اس شعر میں نقش کے یہی معنی ہیں۔ یہ صورت موجودہ نقش سویدا میں اضافت نسبتی ہے لیکن اس کو اضافت توضیحی قرار دینے سے بھی مطلب میں خلل نہیں پڑتا۔ انگریزی میں ان دونوں اضافتوں کے مترادف

بالترتیب The Impression Suvaida and Impression of Suvaida ہیں۔

۳۔ فاروقی صاحب لکھتے ہیں :

”دو بمعنی اشتغلی بھی مجھے قبول نہیں۔ اشتغلی کے معنی چاہے شوریدہ سری کے ہوں یا اشتغلی خاطر کے .... اشتغلی کے معنی پریشاں خاطر کے بھی ہو سکتے ہیں .... دونوں صورتوں میں یہ کیفیت دو سے بڑھ کر ہوگی کیونکہ دھواں جلدی سے منتشر ہو جاتا ہے لیکن عشق کی شوریدہ سری ہو یا ذہنی پریشاں حالی یہ دونوں جلدی سے منتشر ہونے والی چیزیں نہیں ہیں۔ (جولائی)

اس بیان میں استعارہ و تشبیہ کی غایت کو نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ استعارے میں مستعار لہ اور مستعار منہ کی قدر مشترک (اصطلاح ”وجہ جامع“) اور تشبیہ میں مشبہ اور مشبہ بہ کی قدر مشترک (اصطلاح ”وجہ شبہ“) کو مرکز وجہ بنایا جاتا ہے اور اس قدر مشترک کے سوا دونوں کے مابین جو توافقات اور بے شمار اختلافات ہوتے ہیں ان کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ یعنی اگر کسی بہادر شخص کو استعارہ شیر کہا جائے تو اس بہادر شخص کے دم اور پنجے نہ ہونے کی وجہ سے استعارے کو ناقص کہنا اور کسی حین چہرے

لے شوریدہ سری اور پریشاں حالی ”خود انتشار کی صورتیں ہیں“ ان کے زائل ہونے کو ”منتشر“ ہونا نہیں کہا جاسکتا۔



میں پکڑیاں اور ڈنٹھل نہ ہونے کی بنا پر پھول سے اس حسین چہرے کی تشبیہ کو غلط قرار دینا درست نہ ہو گا۔ آشفنگی "اور" دودھ میں قدر مشترک انتشار اور پیچ و تاب ہے مگر پز پائی اور جلد زائل ہو جانا دودھ کی ایک اور صفت ہے جس کی بنا پر اس کے ساتھ عارضی اور ناپائدار اشیا کو بھی تشبیہ دی جا سکتی ہے۔ لیکن آشفنگی اور بے قراری وغیرہ سے مماثل قرار دیتے وقت عموماً دودھ کی اس صفت سے قطع نظر کر کے صرف اس کے انتشار اور پیچ و تاب کو نظر رکھا جاتا ہے۔ بالکل اسی طرح جیسے شمع کو زبان دراز یا دھواں گواہ اور آتش بیان قرار دے کر بھی اس کو مشبہ بنایا جاتا ہے اور خاموشی کے ساتھ گھٹ گھٹ کر جل مرنے کی تشبیہ بھی شمع ہی سے دی جاتی ہے یا پھول کی وجہ شبہ کہیں خوش بو ہوتی ہے کہیں ہنسی کہیں حسن کہیں ناپائداری کہیں محبوبانہ سر و مہری اور کہیں عاشقانہ گریباں و ریدگی۔

۴۔ فاروقی صاحب کا یہ بیان بھی محل نظر ہے۔

"دودھ اور آشفنگی میں تناسب لفظی ضرور ہے لیکن صرف اس حد تک کہ

دونوں میں پیچ و تاب کی کیفیت ملتی ہے۔" (جولائی)

دراصل "دودھ" اور "آشفنگی" میں کسی بھی قسم کا "تناسب لفظی" نہیں ہے بلکہ ان دونوں لفظوں میں نہ کوئی ایک حوت بھی مشترک نہیں ہے، البتہ پیچ و تاب کی کیفیت

لاحظہ۔ بونے گل ناز دل دودھ چرخ مغل + جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا۔ غالب

از نالہ ہے دروہو جائے در سیدیم + چوں دودھ کا سچم کنول ہو گردارغ + میدن

لفظ بر سید سیدلی ز مشاعرہ شو قیمت چو دودھ و قفس پیچ و تاب می گردد ہدی

کا دونوں میں مشترک ہونا انھیں متناسب بنی کے ذیل میں لاتا ہے۔ اسی قدر مشترک اور مماثلت کی وجہ سے دو معنی اشتغال قبول کیا جاسکتا ہے۔

۵۔ جملہ معترضہ کے طور پر اس خیال سے بھی اختلاف کیا جاسکتا ہے کہ:

عشق کی شوریہ سری ہو یا نہ ہو پشیاں عالی یہ دونوں جلدی سے منتشر ہونے  
ہونے والی چیزیں نہیں ہیں۔ (بولائی)

عشق کی شوریہ سری وصل کے اولیں لمحے میں اٹلتے ہی انکے بھول گئیں کلفتیں تمام،

اور وہی پشیاں عالی اس پریشاں حال کا اصل سبب دور ہوتے ہی ختم ہو سکتی ہے۔

۶۔ فاروقی صاحب اس امر پر زور دیتے ہیں کہ دھویں کا داغ ناپائیدار اور

دھویں ہی کی طرح "جلدی سے زائل" ہو جانے والی شے ہے۔ جملہ معترضہ ہی کے طور پر

اس نظریے کو بھی معروض بحث میں لایا جاسکتا ہے۔ بہر حال یہ فاروقی صاحب کو بھی

تسلیم ہے کہ دھویں سے داغ پڑتا ضرور ہے۔ اور ہم آگے چل کر دیکھیں گے کہ شعر

کی تشریح میں یہ حقیقت کس قدر اہمیت رکھتی ہے۔

غالب کا شعر ایک بار پھر پڑھئے:

ہم شفتگی نے نقش سویدا کیا درست

نظارہ ہو کہ داغ کا سراپہ درود تھا

فاروقی صاحب کی تشریح کو قبول کرنے کے لیے ہمیں بھی ان کے ساتھ ماننا

پڑے گا کہ:

(۱) "ہم شفتگی" سے مراد محض غم روزگار یا دنیوی پریشانیاں ہیں، عشق یا حیات

وغیرہ ہرگز مراد نہیں ہیں۔

(۲) "نقش" کے معنی نقطہ یا داغ کے ہیں۔

(۳) "سویدا" کا مطلب دل کا سیاہ نقطہ نہیں بلکہ محض سیاہ ہے۔

(۴) "نقش سویدا" کا مطلب سیاہ داغ ہے۔

(۵) "یاہ داغ" سے مراد عشق کا داغ ہے۔

(۶) "عشق کے داغ" سے مراد خود عشق ہے۔

(۷) "درست کیا" کا مطلب ہے "مٹا دیا"۔

(۸) "داغ" سے مراد وہی عشق کا داغ ہے جسے پہلے مصرعے میں غالب "نقش سویدا" کہہ چکے ہیں۔ (یعنی مصرع ثانی میں داغ کا لفظ زوائد میں شمار ہو سکتا ہے۔)

(۹) "دود" کے لفظ کا اشتقاقی سے کوئی تعلق نہیں بلکہ غالب نے یہ لفظ محض داغ کی ناپائیداری ظاہر کرنے کے لئے استعمال کیا ہے۔

(۱۰) کسی داغ کا مٹ جانا یہ ظاہر کرتا ہے کہ وہ دھوئیں کا داغ تھا، یعنی دھوئیں کے داغ کا ناپائیدار ہونا مسلمات میں سے ہے۔

(۱۱) "پوسے مصرع ثانی کا مطلب یہ ہے کہ عشق کا داغ ناپائیدار تھا۔

(۱۲) یہ شعر ظہر زمانہ کے مقابلے میں عشق کی ناپائیداری اور کم حقیقتی سے متعلق ہے۔

سید اختر صاحب غلش کی تشریح کا خلاصہ یہ ہے: "داغ" تشریح دراصل اثر بکھنوی کی ہے

"بہ قول حضرت افریاباں اشتقاقی کے معنی آشفۃ خاطر اور پریشانی

کے نہیں ہیں۔ بلکہ اشتقاقی سے مراد عشق کی شوریہ گی ہے۔ سویدا حضرت

صوفیا میں دل کا وہ نقطہ ہے جس کے ذریعہ سے خیال الہی کا شاہد ہوتا ہے۔۔۔ غائب فرماتے ہیں کہ نقش سویدا پدے طور پر آیا اگر نہیں ہوا تھا عشق کی شوریدہ سری نے اس کی شناخت دور کر دی۔۔۔ اور جمال محبوب کا شاہد ہمسرا بھی نتیجہ یہ ہوا کہ ذی اشتغالی عشق راجیہ داغ کی رعایت سے دھواں کہا ہے کیوں کہ دھوئیں میں بھی پیچیدگی اور پریشانی کی صلاحیت ہوتی ہے) داغ کا سرمایہ یا حاصل بن گئی کہیں کہیں عشق ہی تھا جس نے سویدا کو دسکر داغوں سے ممتاز کیا اور اس کا صحیح ہٹا دیا :

اس تشریح سے مندرجہ ذیل نتیجے نکلتے ہیں :-

(۱) اشتغالی سے مراد عشق کی شوریدگی ہے اور کچھ نہیں۔

(۲) پورے شعر کا مفہوم صرف یہ ہے کہ عشق کی شوریدگی (اشتغالی) کی بدولت نقش

سویدا اجاگور ہو گیا اور اس میں عاشق نے اپنے محبوب کا دیدار کر لیا۔

(۳) دسکر مصرعے میں اسی مفہوم کی تکرار کر دی گئی ہے البتہ استعارہ اشتغالی کو

دود اور نقش سویدا کو داغ کہہ دیا گیا یعنی مصرعے ثانی شعر کے مفہوم کو آگے نہیں بڑھتا۔

(۴) یہ شعر عشق حقیقی سے متعلق ہے۔

(۵) سرمایہ اور حاصل کو خلش اور اثر صاحب ہم معنی الفاظ قرار دیتے ہیں جس پر فائدہ ہونے

مگر نہ کبھی کی ہے۔ سرمایہ حاصل کے معنی میں نہیں آتا بلکہ حاصل سرمایہ کی برکت

ظہور میں آتا ہے۔ مثلاً اگر کوئی شخص ایک مکان کی تعمیر میں رقم صرف کرتا ہے تو

وہ رقم سرمایہ اور تعمیر شدہ مکان اس سرمایہ کا حاصل ہے مگر کوئی شخص کسی

کاروبار میں روپیہ لگاتا ہے تو لگایا ہوا روپیہ سرمایہ اور کاروبار کا منافع اس کا حاصل ہے۔ غرض حاصل کا دار و مدار سرمایے پر ہوتا ہے۔ اور جیسا کہ عرض کیا گیا حاصل سرمایے کی بدولت ظہور میں آتا ہے یعنی حاصل سرمایے کا نتیجہ ہوتا ہے۔ غالب کہتے ہیں کہ "داغ کا سرمایہ دو دھتا" جس کو یوں بھی سمجھ سکتے ہیں کہ "دود کا حاصل داغ تھا" یعنی دود سے داغ کا ظہور ہوا اور دھوس سے داغ پڑنا ایک عام حقیقت ہے۔ اس طرح غالب کا یہ مصرع ثانی ایک ایسی عام حقیقت کی توفیق کرتا ہے جو مصرع اول کے مضمون سے مماثلت رکھتی ہے۔

ترسیل خیال کے لیے عام حقیقتوں کو قصرت میں لانا اور استنباط نتائج کے لئے مماثل حقیقتوں کو تلاش کرنا اس ادبی روایت کا نشان امتیاز ہے جس کے آخری علم بردار مرزا غالب تھے۔ غالب شناسی کے لیے اس روایت کو نظر میں رکھنا ضروری ہے۔ اس ادبی روایت سے ہماری مراد ہندو نرسی شاعری ہے جو اپنے آب و رنگ میں ایران کی فارسی شاعری سے الگ ہے اور جس کی تاریخ ہندوستانی مغلوں کی تاریخ کے ساتھ نہ صرف وابستہ و پیوستہ ہے بلکہ ان دونوں ادبی ادبیاتی تاریخوں میں عروج و زوال کی عجیب مماثلت بھی ہے۔ کلاسیکی اردو شاعری کا غیر ایرانی شاعری سے نہیں بلکہ اسی ہندو نرسی شاعری سے تیار ہوا ہے۔ یہاں ہندو فارسی شاعری پر کوئی تفصیلی گفتگو مقصود نہیں لیکن اس کا اجمالی خاکہ یہ ہے کہ ایران کے صفوی بادشاہوں کی شعر و شاعری سے بے نیازی اور شعرا کے ساتھ سرد مہری سے بد دل ہو کر ایران کے بے شمار شاعروں نے ہندوستان کا رخ کیا جہاں

صفویوں کے ہم عصر مغل بادشاہ شعر و ادب کے شائق اور شاعروں کے بڑے تدارک تھے۔ چنانچہ ہندوستان میں ان شاعروں کو ہاتھوں ہاتھ لیا گیا۔ اس طرح ہندستان فارسی شاعری کا ایران سے بڑا مرکز بن گیا اور اس نئے مرکز میں فارسی شاعری کا ایک نیا دور شروع ہوا جس نے مقامی نفا سے تاثر ہو کر ایک جداگانہ ادبی روایت قائم کر دی اس روایت کو استحکام اکبر اور جہانگیر کے عہد میں نظیری نیشاپوری، میر تقی میر، فیضی، فیاضی، غزالی، مشہدی، ظہوری، ترشیزی اور طالب آملی وغیرہ کے ہاتھوں حاصل ہوا۔ شاہ جہاں کے عہد میں صائب تبریزی، کلیم بدایونی اور حاجی قدسی کے یہاں وہی لطافت خیالی اور نفاست اظہار نمایاں ہوئی جو شاہ جہاںی عمارتوں کی خصوصیت ہے۔ آخری بڑے مغل اور رنگ زیب کے زمانے میں ناصر علی سرہندی اور غنی کشمیری کے علاوہ ہندو فارسی شاعری کا آخری بڑا نمایندہ نمودار ہوا۔ یہ میرزا عبدالقادر سیدک تھا جس کا کلام اتنا ہی تہ و تدبیر اور پراسرار ہے جتنی اورنگ زیب کی شخصیت اور مغل حکمرانوں کے سلسلے کی آخری کڑی بہادر شاہ ظفر کے عہد میں اس روایت کا آخری صاحب طرز شاعر غالب تھے بلکہ

مختلف حقائق و مظاہر میں مماثلت تلاش کر کے ایک کو دوسرے کی وجہ است

لے یوں تو غالب کے بعد بھی ہندوستان میں فارسی شاعر ہوتے رہے لیکن صاحب طرز و اقبال کے سوا کوئی نہ ہوا اور طرز اقبال ہندو فارسی شاعری کی اس روایت کے علاوہ ہے اگرچہ اقبال نے ہندو فارسی شاعروں سے بھی استفادہ کیا ہے۔

کے لیے پیش کرنا استعارہ و تشبیہ کے ذیل میں آتا ہے اور یہ عمل عجیب اور سہستانی شاعروں کے یہاں مشترک ہے، لیکن ان ماثتوں کو دلیل اور استشہاد کے طور پر پیش کرنے میں ہندو فارسی شاعر اپنے ایرانی ہم فنوں سے منزلوں آگے بڑھ گئے۔ ماثل حقیقتوں کی تلاش اور ان سے حسب دل خواہ نتائج کے استنباط میں ان شاعروں نے ایسی وقت نظر اور معنی افز مینوں کا مظاہرہ کیا کہ یہ ان کا مخصوص رنگ بن گیا۔ یہ رنگ چند اور رنگوں (نیز زبان و بیان کے امتیازات) کے ساتھ مل کر اس ہندو فارسی شاعری کی تشکیل کرتا ہے جو خالص عجیب شاعری سے اتنی مختلف اور ایرانی ذوق اس کے یہاں تک منحرف ہے کہ اہل ایران نے اس کو تکب ہندی (ہندوستانی سانچہ) کا نام دے کر فارسی ادب کی تاریخ سے تقریباً خارج کر دیا یہ۔

ہندو فارسی شاعروں کے یہاں ماثل حقیقتوں کا استعمال کسی جہتوں سے ہوتا ہے۔ کبھی کسی نصیحت کی دلیل کے لیے، کبھی کسی قول کی تصدیق کے لیے، کبھی کسی ذاتی واردات کے استشہاد کے لیے، کبھی کسی خاص واقعے کی تعمیم کے لیے، کبھی کسی داخلی کیفیت یا

راز ہندوستان میں جن شاعروں کی شہرت گونج رہی تھی، ایران میں ان کے خیالات کو مبہم محاورات کو غلط ادب و بان کو غیر فصیح قرار دے کر انھیں نظر انداز کر دیا گیا۔ پرانے ہندو فارسی شاعروں کے ساتھ اقبال بھی اس بے اعتنائی کی زد میں آ گئے تھے۔ لیکن اب ایرانیوں کے اس قبیل میں کچھ کمی آئی ہے۔ چنانچہ گزشتہ چند سال کے اندر کلیات لطیفی، کلیات عربی اور کلیات اقبال کے نہایت خوب صورت ایرانی ایڈیشن شائع ہوئے ہیں۔

خارجی حقیقت کی تو صیح و توثیق کے لیے۔ مثلاً

مغلی کے عالم میں لوگوں سے نہ ملنے کی نصیحت کو شاعر اس حقیقت میں کرتا ہے  
کہ چنانچہ لگھٹے لگھٹے لگتا ہے تو زیادہ رات گئے نکلتا ہے۔

آخر شب بد بردل آید ز شہرم کا ستن

خوش را در مغلی بنما بہ اہل ہند گار [ناصر علی بہ بنیادی]

غیظ و غضب کے مظاہرے کے بعد کم ہو جاتی ہے، اس قول کی تصدیق شاعر  
اس حقیقت سے کرتا ہے کہ پانی کو جتنا جتنا کھو لایا جاتا ہے اتنا اتنا وہ کم ہوتا جاتا ہے۔

رفتہ رفتہ آبرو را بر طرف ساز و غضب

آب را ہر چند جو شانند کم ترمی شود [سیہ شرف ماہندرانی]

موجوں کی رفتار میں حباب رکاوٹ نہیں پیدا کرتے، اس حقیقت سے شاعر

یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ پاؤں کے آبلے راہ شوق میں جولانی کو نہیں روک سکتے :

رشتہ امواج را عقدہ نہ مگرد حباب

آبلہ در راہ شوق مانع جولان کیت [میرزا امیدی]

اپنے رونے پر محبوب کے مہلنے کی شاعر اس طرح تعظیم کرتا ہے کہ ابرو کے رونے سے

چمن بھی تو ہنستا ہے :

گریہ ام گر سبب خندہ او خند ہم عجیب

ابر ہر قدر کہ گریہ لب گلشن خندد [غازی بیگ ترقانی]

اے ایرانی ادب ہندوستانی شاعری کے سانچوں میں جو فرق ہے اس کی ایک مثال غازی بیگ ترقانی



اشک باری کی وجہ سے محبوب کا دیدار نہ کر سکنے کی مائل حقیقت شاعریہ تلاش کرتا ہے کہ بادش کے دن سورج نہیں دکھائی دیتا:

مگر یہ مادیں ماہ رحمت راتِ حجاب

آئے آئے روز بارانِ نصیحت پیدا آفتاب (ملا ابوالقاسم کا ہی)

اور دشا عروں نے بھی اس انداز کو بڑے شوق کے ساتھ اپنا یا جس کی مثالیں

اور دشا عری چھ بکثرت ملتی ہیں۔ غالب کے چند اشعار دیکھئے۔

رکتی ہے مری طبع تو ہوتی ہے دعاں اور

دستے دتے غمِ فرقت میں فنا ہو جانا

یہ بات ہم میں روشن ہوئی زباں شمع

کہ شبِ درد کا نقش قدم دیکھتے ہیں

بھڑے ہیں جن تدرجِ جام و سکو خانہ خالی ہے

سجراں کیے ہوئے ہیں دل بے قرار کے

شمع ہر رنگ میں جلتی ہے کھر ہوئے تنک

ہر کوئی در ماندگی میں نالے سے ناچار ہے

پاتے نہیں جب راہ تو پڑھ جاتے ہیں نالے

ہے تجھے ابر بہاری کا برس کرکھلنا

زبانِ اہل زباں میں ہر مرگِ خاکوشی

سرخِ نقہ نالے داغِ دل سے

رہا آباد عالمِ اہل ہمت کے نہ ٹہنے سے

سیاہِ پشتِ گرمی آسفیت ہے ہے اہم

غم ہستی کا اسد کس سے ہو جز مرگِ علاج

آگ سے پانی میں بھیتے وقت اٹھتی ہے صدا

دیباچہ غزل گوشتِ تخلص کا یہ شعر بھی ہے یہاں مضمونِ غالی بیگ سے کوئی چھ سو برس پیشتر کا ایک فارسی

شاعر سادہ تشبیہ کے پیرایے میں یوں ادا کرتا ہے کہ ابرِ عاشقوں کی طراوت پر بارِ باغِ مستوق کی طراوت

میں سا کہ اب بھی گرید چوں عاشقانِ باغ بھی خندِ مستوق دار (شہید علی)

اور اسی کی مثال زیر بحث شعر بھی ہے جس کی تشریح کی طرف ہم اب متوجہ ہوتے ہیں۔

آشفگی نے نقش سویدا کیا درست

ظاہر ہوا کہ داغ کا سرمایہ دودھ کا

اس سے بحث نہیں کہ "آشفگی" سے یہاں مراد عشق کی شہیدگی ہے یا مکروہات زمانہ میں گرفتاری یا ذہنی پریشانیاں، لیکن یہ حقیقت ہے کہ "آشفگی" "آسودگی" کی ضد ہے، انتشار و اضطراب کو ظاہر کرتی ہے اور اس کیفیت میں دودھ سے مشابہ ہے۔ اس سے بھی بحث نہیں کہ یہاں "سویدا" کی صوفیانہ ترجمہ کی جگہ یا شاعر بہر حال یہ دل کے اس سیاہ نشان کا نام ہے جو اپنی مہلت میں "داغ" سے مشابہت رکھتا، اور یہ سویدا انسان پر گزرنے والی کسی نہ کسی غیر معتدل کیفیت کی بدولت تشکیل پاتا ہے۔ وہ کیفیت عشق کی شہیدگی ہو یا کچھ اور بہر حال وہ انسان کی معتدل اور پرسکون کیفیت، کے برخلاف آشفگی کی کیفیت ہے۔

پہلے مصرعے میں شاعر صرف یہ حقیقت بیان کر رہا ہے کہ "آشفگی" نے "سویدا" کے نقش کی تشکیل و تکمیل کی۔

دوسرے مصرعے میں شاعر اس حقیقت سے مطابقت رکھنے والی ایک اور حقیقت کی توثیق کرتا ہے۔ وہ حقیقت یہ ہے کہ جس طرح آشفگی سویدا کا سبب

مثلاً نظری، آشفہ داشت خورش آسودگی دماغ دادیم برہ اسر سودا فطر دودہ را  
میدل، جرات پر دابر بن آسودگی است یک جہاں آشفگی در باطن دیر و دریم ما

ہی اسی طرح خارجی دنیا میں دھواں داغ کا سبب (سریا یہ) بنا۔ اور اس مماثلت  
عمل کے بیان کا اصل لطف اسی میں مضمر ہے کہ "اشتگی" دودے اور سویدا داغ سے  
مماثل ہے۔

اس شعر کی نوعیت کی وضاحت میں غالب ہی کا یہ شعر بہت مدد کر سکتا ہے:

صنعت سے گریہ مبدل بہ دم سرد ہوا

باد آ یا ہمیں پانی کا ہوا ہو جانا

یہاں بھی پہلے مصرعے میں ایک داخلی حقیقت کا ذکر ہوا ہے یعنی آنسوؤں  
کا ٹھنڈی سانسوں میں بدل جانا، اور دوسرے مصرعے میں شاعر کپھڑا اس سے  
مماثلت رکھنے والی ایک عام خارجی حقیقت کی توثیق کرتا ہے، یعنی پانی کا ہوا  
بن جانا۔ جس طرح گریہ دم سرد میں بدل گیا اسی طرح پانی ہوا میں بدل جاتا ہے  
جس طرح آشتگی سویدا کا نقش بناتی ہے اسی طرح دھواں داغ ڈال دیتا ہے۔

غرض یہ شعر بنیادی طور پر غم زمانہ یا شہید کی عشق سے بحث نہیں کرتا بلکہ  
اس میں غالب نے دو مماثل حقیقتوں کی تلاش اور ایک حقیقت کے ذریعے دوسری  
حقیقت ..... کی توثیق کی ہے اور یہ مہذبہ اسی بناوٹوں  
کے مخصوص انداز کا شعر ہے۔

شعر کے مصرع ثانی میں ہم نے دیکھا کہ "دود" اور "داغ" کے الفاظ استعارۃً  
استعمال نہیں ہوئے ہیں بلکہ اپنے اصلی معنی دے رہے ہیں، یعنی "دود" سے  
آشتگی، یا "عشق کی خریدگی" وغیرہ مراد نہیں ہے اور "داغ" سے "عشق کا داغ"

یا "سودا" مراد نہیں ہے بلکہ دود سے محض دھواں اور داغ سے محض وہ داغ مراد ہے جو دھوئیں سے پڑ جاتا ہے۔ لیکن یہ غلط اور فاروقی صاحبان کو ردیف کے لفظ "تھا" کی وجہ سے اشتباہ ہوا ہو کہ مصرع ثانی میں کسی عام حقیقت کا بیان نہیں ہے بلکہ "دود" دھوئیں کے بجائے کسی اور شے کی علامت ہے اور داغ سے دھوئیں کے عام داغ کے بجائے کوئی مخصوص داغ مراد ہے اور یہ کہ تقسیم کی صورت میں "تھا" کے بجائے "ہے" یا "ہوتا ہے" کہنا چاہئے تھا۔ لیکن حال کو ماضی کے صیغے میں بیان کرنے کی مثالیں شاعری میں بہ کثرت موجود ہیں۔ خاص طور پر جہاں ردیف ہی ماضی کی طرٹ اشارہ کر رہی ہو وہاں یہ انداز ناگزیر بھی ہو جاتا ہے۔ غالب کے یہاں ردیف "تھا" کو "ہے" کی جگہ استعمال کرنے کی مثالیں دیکھیے۔

ہوں چراغان ہوں بوں کا غذا آتش زدہ  
داغ گوہر کوشش ایجاد داغ تازہ تھا  
کم جانتے تھے ہم بھی غم عشق کو پر اب  
دیکھا تو کم ہوس پہ غم روزگار تھا

مزید مثالوں کے لیے غالب اور دوسرے اردو فارسی شاعروں کے یہاں ردیف "تھا" اور "بود" کی غزلیں دیکھی جاسکتی ہیں۔

آخر میں "شفنگل" اور "سودا" کے مختلف مفاہیم کے ماتحت شعر کی بعض ضمنی تشریحوں پر ہم اپنی گفتگو کو ختم کرتے ہیں۔

ایہ شفنگل سے مراد غم اور پریشانیاں ہیں (ان کا سبب عشق ہو خواہ روزگار)

اور "سودا" کی ایک توجہ یہ ہے کہ یہ داغ انسان کے غموں اور پریشانیوں کی دین ہے  
غالب کا یہ شعر جو فاروقی صاحب نے نقل کیا ہے سودا کی اسی توجہ کی طرف  
متوجہ کرتا ہے۔

مت مرد مک دیدہ میں سمجھو بیگا ہیں

ہیں جمع سودا کے دل چشم میں آہیں

غالب آنکھ کی تپلی کو سودا قرار دے کر اے آہوں (غموں اور پریشانیوں) کا  
مسکن بتا رہے ہیں۔ فاروقی صاحب نے سودا کی تشریح کے سلسلے میں اس کے متعلق  
اس عام خیال کا ذکر کیا ہے "آہوں کا دھواں دل پر داغ بن کر جم رہا" (مئی) اور  
اسی توجہ سے اس حقیقت کی توثیق ہوتی ہے کہ "داغ کا سراپا یہ دودھ تھا"۔

۲۔ سودا کی ایک توجہ یہ بھی ہے کہ یہ سبزون کا داغ ہے رجنون کا سبب عشق ہو

نواہ کچھ اور، فاروقی صاحب نے غالب کا یہ شعر بھی نقل کیا ہے۔

ہزاروں دل دیے ہوش سبزون عشق نے مجھ کو

سید ہو کر سودا ہو گیا ہر قطرہ خوں تن میں

اب یہاں یہ بتانا غالباً بے محل نہ ہو گا کہ سودا کو "داغ سودا" بھی کہتے ہیں۔

منزلاتِ دل کو جو کہنے کی اہلی رنگ سودا داغ سودا ہو گیا (صبا کھنوی شاگردا نش)

"مری وحشت بھی زلف یار سے ہے سلسلہ رکھتی

(خواجہ زکریا کھنوی شاگردا نش)

دھواں زنجیر پیرے چراغ داغ سودا کا

یہاں بھی بہت لطافت کے ساتھ سوید کی اس توجہ کی طرف اشارہ ہوا ہے۔  
 دوسری طرف آشفگی کا لفظ جنوں اور سودا کے معنی میں عام طور پر استعمال ہوتا ہے۔  
 نظیری کا یہ شعر کچھ پہلے نقل ہو چکا ہے :

آشفہ داشت خارش آسودگی راغ

دادیم بر ہوا سر سودا شہ دودہ را

اس میں آشفگی کا یہی مفہوم موجود ہے۔ (جنوں پسند شاعر کے سر میں آسودگی نے  
 سودا پیدا کر دیا اور اس کا داغ آشفہ رہ گیا یعنی جنوں کا نہ ہوتا بھی جنوں  
 کا سبب بن گیا، میرزا بیدل کا یہ شعر جس کی کتابوں نے تشہید بھی کی ہے، آشفگی کے  
 اس مفہوم کو بالکل واضح کر دیتا ہے :

باہر کمال اندکے آشفگی خوش ہست

ہر چند عقل کل شدہ ای سے جنوں باش

اور بیدل ہی کا ایک فقرہ آشفگی سے جنوں کے علاوہ جنوں سے سودا کا تعلق بھی  
 ظاہر کر دیتا ہے۔ فقرہ یہ ہے :

"صح داغ جنوں نے اس کے پیچ منس آشفہ او شام اندیشہ سودا نے ہر سودا خفہ"

اب غالب کے شعر میں دوسرے آشفگی کی مثال کے سبب جنوں کا انتشار و بیچ دیتا ہے۔  
 ۳۔ سودا گرا د کا داغ اور شہ اسے آدم کی یاد گار ہے۔ اور انسان جتنا گناہ

لد "چار عشر از میزا بیدل" وغیرہ میں "بہارستان جنوں" کی غزل ص ۱۱ مطبع احمدی

کرتا جاتا ہے اس کے دل کی یہ سیاہی بڑھتی جاتی ہے اب مصرع اول میں یہ پہلو پیدا ہوتا ہے کہ انسان پریشانیوں (آشفگی) ہی کی بدولت شاہ کی طرف مائل ہوتا ہے۔ مصرع ثانی میں بیان ہونے والی حقیقت کی مصرع اول سے مماثلت اب لفظ داغ کی وجہ سے اور بھی معنی خیر ہو جاتی ہے اس لیے کہ داغ کے ساتھ گناہ کا تصور بھی آتا ہے۔ ۴۔ فانی صاحب نے دھویں کے جلد ختم ہو جانے پر نہ رد دیا ہے اس سے شعر کا ایک نیا مفہوم ذہن میں ابھرتا ہے۔ وہ یہ کہ آشفگی تو ایک وقتی اور عارضی کیفیت ہے لیکن اس کا اثر "نقش سودیا" مستحکم ہوتا ہے۔ انسان کی زندگی میں طرح طرح کے ناخوش گوار حالات رونما ہوتے ہیں جو خود تو ختم ہو جاتے ہیں لیکن انسان کے دل پر اپنا تاثیر ثبت کر جاتے ہیں مصرع ثانی کی حقیقت "داغ" کا سرمایہ رد تھا "کی معوج اول سے مماثلت اب بھی قائم ہے یعنی دھواں نہیں رہا مگر اپنا داغ چھوڑ گیا اور یہی داغ اس دھوئیں کا حاصل اور ثبوت اور یادگار ہے۔ اس مفہوم میں ردیف کا لفظ "تھا" نہ صرف بر محل بلکہ معنی خیر بھی ہو جاتا ہے اس لیے کہ اس سے دھویں کے عدم ہو جانے کا اشارہ ملتا ہے۔

نور صغی آشفگی "اور" سودیا "کے مختلف مفاد" اور "داغ" اور "دود" کی مختلف حصہ بندیوں کے ماتحت اس شعر کی مختلف منہنی تشریحوں کی جاسکتی ہیں اور ہر تشریح میں پہلے مصرعے سے دوسرے مصرعے کی توشیح ہوتی ہے جس کی وجہ سے شعر کی بنیادی نوعیت و مداخل حقیقتوں کی تلاش اور قرار رہتی ہے۔

جناب شمس الرحمن فاروقی کی تقسیم سے اتنے اختلافات کے باوجود یہ ماننے میں

تابل نہ ہونا چاہیے کہ کلام غالب کے زیرِ سطحی مفہام تک پہنچنے کی کوشش کا جو دنیا  
انداز انھوں نے اختیار کیا ہے وہ تلاش اور تقلید کے قابل ہے۔ حقیقتاً غالب  
اسی اندازِ تجسس کا غالب ہے اور اسی طرح اس کے ہاں خاندانِ فکر تک رسائی ممکن  
ہے اور اس سے غالب تناسی کی بہت سی راہیں دریافت ہو سکتی ہیں۔ غالب ایک  
دشتِ ہزار جادہ ہے جس میں صحیح مقام تک پہنچنے کے لیے صحیح جادے کا انتخاب اصل  
چیز ہے اور بد قسمتی سے غالب کے سادہ فکر اور ژدلیہ خیال، دونوں طرح کے نتائج  
کی غلط روی نے ان جادوں کو مسخ کر رکھا ہے۔ غالب کی شرح کے نام پر کتنے دفتر  
یاہ ہو چکے ہیں مگر غالب کا یہ شعر نہیں مٹتا:

پایہ من جز بہ چشم من نیاید در نظر

از بلندی اخترم روشن نیاید در نظر

اس لئے کہ اس شعر کا پہلا مصرع خواہ کسی حد تک غلط ثابت ہو چکا ہو، لیکن دوسرا  
مصرع آج بھی شارحین غالب کو لاکھڑا رہا ہے۔

---

لے ہمارے پیش نظر ابنا مرثیہ خون کے وہ شمارے ہیں جن میں "تفہیم غالب" کے عنوان سے  
قادی صاحب نے غالب کے متفرق شعروں کی تشریحات کی ہیں۔



[ "تفہیم غالب پر ایک گفتگو" ماہنامہ "شب خون" الہ آباد (شمارہ نومبر ۱۹۶۸ء) میں شائع ہوئی تھی۔ فروری ۱۹۶۹ء کے شمارے میں "شب خون" کے ایک قاری ابرار احمد صاحب کے اعتراضات اور انہیں کے ساتھ میر جواہر شائع ہوئے۔  
نیچے یوزیل میں پیش کیا جاتے ہیں۔ نیر مسعود ]

شعر : شفتلی نے نقش سوید کیا درست  
ظاہر ہوا کہ داغ کا سرمایہ دودھ تھا

نیر مسعود صاحب ماہ نامہ "شب خون" نومبر کے صفحہ ۵۰ پر اس کی تشریح اس  
طور پر بیان فرماتے ہیں :۔ اس سے بحث نہیں کہ "شفتلی" سے یہاں "عشق" کی شوریہ  
ہے یا مکرر دہرے نہ نہ ہیں مگر قاری یا ذہنی پریشانیوں لیکن یہ حقیقت ہے کہ "شفتلی"  
سویدگی کی جذبہ ہے انتشار اور اضطراب کو ظاہر کرتی ہے۔ اور اس کیفیت میں دودھ سے  
مشابہ ہے۔ اس سے بھی بحث نہیں کہ یہاں سوید کی صوفیانہ توجہ کی جائے یا شاعرانہ  
بہر حال یہ دل کے اس سیاہ نشان کا نام ہے۔ جو اپنی بہتیت میں داغ سے مشابہت رکھتا  
ہے۔ اور یہ سوید انسان پر گزرنے والی کسی نہ کسی غیر متدل کیفیت کی بدولت تشکیل  
پاتا ہے۔ وہ کیفیت عشق کی شوریہ کی ہو یا کچھ اور بہر حال وہ انسان کی متدل اور بیکون  
کیفیت کے برخلاف "شفتلی" کی کیفیت ہے۔ پہلے مصرع میں شاعر صریح یہ حقیقت بیان  
کر رہا ہے کہ "شفتلی" نے سوید کے نقش کی تشکیل تکمیل کی۔ دوسرے مصرع میں شاعر  
اس حقیقت سے مطابقت رکھنے والی ایک اور حقیقت کی توثیق کرتا ہے۔ وہ یہ ہے

یہ ہے کہ تین طرح آشفگی سویدا کا سبب بنی۔ اسی طرح خارجی دنیا میں دھواں داغ کا سبب (سرایہ) بنا۔ اور اس مماثلت عمل کے بیان کا اصل لطف اسی میں مضمر ہے کہ آشفگی دود سے اور سویدا داغ سے مماثل ہے۔ غرض یہ شعر بنیادی طور پر غم ز مانیاں دیدگی عشق سے بحث نہیں کرتا بلکہ اس میں غالب نے دو مائل حقیقتوں کی تلاش اور ایک حقیقت کے ذریعہ دوسری حقیقت کی توثیق کی ہے۔ شعر کے مصرع ثانی میں ہم نے دیکھا کہ دود اور داغ کے الفاظ استعارۃً استعمال نہیں ہوئے ہیں بلکہ اپنے اصلی معنی میں رہے ہیں یعنی دود سے "آشفگی" یا "عشق کی شوریدگی" وغیرہ مراد نہیں ہے اور "داغ سے" "عشق کا داغ" یا "سویدا" مراد نہیں ہے بلکہ دود سے محض دھواں اور داغ سے محض وہ داغ مراد ہے۔ جو دھوئیں سے پڑ جاتا ہے۔

۱۔ تیسرے صاحب کے اس طرح مطلب بیان یا شعر مذکور کی شرح کہنے سے شعر کا مطلب تو اچھی طرح واضح نہیں ہوا بلکہ جس طور پر مطلب بیان کیا گیا ہے۔ وہ غالب کے مذکورہ شعر سے بھی زیادہ پیچیدہ معلوم ہوتا ہے۔ جناب اثر صاحب۔ فاروقی صاحب سعید اختر خٹک صاحب اور مولانا حسرت نے اپنے اپنے خیالات بہت ہی شرح و بسط کے ساتھ شعر مذکور کے متعلق اگرچہ ہر ایک کے مطالبات و توضیحات میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ بیان فرما دیے ہیں جو ماہ نامہ شب بخون میں۔ جولائی اور نومبر ۶۶ میں دیکھے جاسکتے ہیں۔ سید حیدر علی طباطبائی اپنی شرح دیوان غالب میں اس شعر کی شرح اس طور پر کرتے ہیں: "داغ سویدائے دل سے ہمیشہ دود آٹھ آٹھ کر پھیلا کرتا ہے۔ اس سے ظاہر ہوا کہ سویدائے دل کی خلقت آشفگی سے ہے۔ معنوی تقابلاً اس شعر میں

یہ مہمگئی ہے کہ پریشانی کی جگہ آشفنگی کہہ گئے ہیں غرض یہ مکتبی کہ سویدائے دل سے دود پریشان اٹھا کرتا ہے۔ اور اس کا سرمایہ و حاصل جو کچھ ہے۔ یہی دود آہ ہے۔ جو ایک پریشان چہرے اس سے معلوم ہوا کہ نقش سویدا خدائے محض پریشانی ہی سے بنایا ہے۔ اور یہ داغ دود آہ سے پیدا ہوا ہے۔ چھٹی تو اس سے ہمیشہ دھواں اٹھا کرتا ہے۔ ہم نے دیکھا کہ طباطبائی صاحب نے بھی شعر مذکور کا مطلب جو ان کے ذہن میں تھا واضح طور پر لکھ دیا۔ اس سے یہاں بحث نہیں کہ ان کا بیان کردہ مطلب دیگر شارحین کے بیان کیے ہوئے مطلب سے ملتا جلتا ہے کہ نہیں۔

۲۔ نیز صاحب فرماتے ہیں کہ "آشفنگی دود سے اور سویدا داغ سے مماثل ہے۔" پھر آگے چل کر لکھتے ہیں کہ دود اور داغ کے الفاظ استعارۃ استعمال نہیں ہوئے ہیں بلکہ اپنے اصلی معنی دے رہے ہیں۔ یعنی دود سے آشفنگی یا عشق کی شوریدگی وغیرہ مراد نہیں ہے اور داغ سے عشق کا داغ یا سویدا مراد نہیں ہے۔ بلکہ دود اور داغ سے محض وہ داغ مراد ہے جو دھویں سے پڑ جاتا ہے۔

۳۔ نیز صاحب آگے چل کر پھر اس میں ایک نکتہ پیدا کرتے ہیں کہ "اس غائب نے دو مماثل حقیقتوں کی تلاش اور ایک حقیقت کے ذریعہ دوسری حقیقت کی توثیق کی ہے۔" اور اس کی مثال غالب کے اس شعر سے دیتے ہیں۔

صفت سے گویہ مبدل بزم سحر ہوا

بادر آیا ہمیں پانی کا ہوا ہو جانا

اس شعر میں دو مماثل حقیقتوں کی تلاش ہوئی ہے۔ مگر غالب کے اس شعر میں کہ

۴۔ شفتلی نے نقش سوید کیا درست

ظاہر ہوا کہ داغ کا شریہ دودھ تھا

اس طرح کی کوئی بات سمجھ میں نہیں آتی ہے، بشرطیکہ جو الفاظ چوں گے انہیں  
سے تو مفہوم اخذ کیا جائے گا۔ ایسا تو نہیں ہو گا کہ جو بات شاعر نے نہیں کہی ہے  
ہم اس کو نہ بردستی اپنی طرف سے اس میں پیدا کریں گے۔  
۵۔ نقش سوید۔

السوداء والسويداء۔ عند الاطباء، ایک خط کا نام ہے۔ یہ دھواں لکھا

سویدار۔ دل کا سیاہ نقطہ۔ یہ حوالہ مصباح اللغات۔

نیر صاحب اس مقام پر سوداء القلب سے بحث نہیں ہے۔ مگر سویداء سے  
بحث ہے۔ جو عند الاطباء ایک خط کا نام ہے۔ لہذا نقش کی اضافت = یہ ان کی طرف  
کرنا جائز نہ ہو گا لہذا فاروقی صاحب کا یہ فرمانا ایسے موقع پر کہ سویداء کے ساتھ نقش  
داغ کا استعمال مع اضافت اتنا ہی غلط ہے جتنا لب دریا کا کنارہ۔ بالکل بجا ہے۔  
اس لیے کہ نقش بھی ایک خط ہے اور سویداء بھی ایک خط۔ تو ایسی صورت یہ خط کی اضافت  
خط کی طرف یا نقش کی اضافت نقش کی طرف کرنا کیوں کر درست ہو سکتا ہے۔

نقش کے معنی اس موقع پر جو مشہور ہے۔ وہی مراد ہے اور کوئی فانی معنی مابین

نقش فریاد کی ہے کس کی شوخی تحریر کا ہے۔ اس مصرع میں نقطہ نقش سے

استعارہ انسان کی ذہانت سے ہے جس کا تعلق اس بحث سے نہیں۔ نقش سویداء

اضافہ تو نہیں بھی نہیں۔ بلکہ اضافت بیانی ہے۔ کیوں کہ اضافت، غیر حقیقتہ ادھ

نہایت محنت کا ہے جسے دیوار گل انگشتی نقرہ تیغ آہن وغیرہ

۵۔ یہ صاحب فرماتے ہیں: "نقش سویدا کیا درست ہے، کیا مطلب فاروقی صاحب  
نقش سویدا "ٹھیک" لیتے ہیں یہ مفہوم درست نہیں فاروقی صاحب لکھتے ہیں "غلطی  
درست کرنا یعنی اسے ٹھیک کر دوبارہ بنادینا جو اردو میں مستعمل ہے۔ وہاں کبھی اصل  
تصویر بنانا ٹھیک کرنا سجانا ہی ہوتا ہے" (ماہ نامہ جولائی) پھر آگے وہ فرماتے ہیں  
"یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ آشفتگی نے دوبارہ کس چیز کو بنادیا۔ اگر نقش سویدا  
کو تو اس کا مطلب یہ ہو کہ نقش سویدا اب بھی بنا ہوا موجود ہے۔ ٹھیک نہیں ہے  
فاروقی صاحب خود ہی لکھتے ہیں کہ "درست کرنا کہنے کا اصل مقصد بنانا۔ ٹھیک  
کرنا سجانا ہی ہوتا ہے" پھر اس سے نتیجہ اس کے سوا اور کیا نکلتا ہے کہ آشفتگی نے  
نقش سویدا "بنادیا۔ ٹھیک کر دیا۔ سجا دیا" درست کرنا کی یہ تینوں تاویلیں صحیح ہیں  
لیکن ان میں سے کسی سے فنا کرنے اور مٹا دینے کا مفہوم کہاں نکلتا ہے۔ کسی داغ کو  
رگڑ کر اودمانچہ کر غائب کر دینے کے بعد یہ تو نہیں کہا جاسکتا کہ اس داغ کو درست  
کر دیا گیا۔ کسی شے کو درست کرنے کا مطلب اسے بہتر اور کامل تر بنانا ہوتا ہے۔ نہ  
کہ اس شے کو یکسر معدوم کر دیا۔ غرض "نقش سویدا کیا درست" کا مطلب یہی ہے کہ  
آشفتگی نے سویدا کا نقش بنادیا۔ (شب خون، نومبر ۶۶)

نیر صاحب نے کچھ عبارت ماہ نامہ شب خون جولائی ۶۷ء کی چھوڑ دی ہے۔  
یہ متروکہ عبارت یہ ہے: "بہر حال اردو میں درست کرنا ٹھیک کرنا، ٹھاکر صاحب  
نقش سویدا کا نقش بنادیا۔"

یہ صاحب کی تمام مذکورہ بالا عبارت کا جواب یہ ہے کہ "آشفگی" یا "الفاظ  
 دیگر پریشانی" کام کو "بنائی" "سجائی" نہیں بلکہ "بگاڑتی" ہے فاروقی صاحب  
 نے جہاں "درست کیا" کا مطلب اردو میں "ٹھیک کرنا" "بنانا" "سجانا" لکھا ہے  
 دہرایہ انھوں نے "ٹاکر صحت کرنا" بھی لکھا ہے۔ اشد شعر مذکور کا مصرع ثانی  
 بھی اس بات کا تقاضی ہے کہ "درست کیا" کا مطلب "بنانا" "ٹھیک کرنا" "سجانا"  
 دیا جائے بلکہ "ٹانا" ہی لیا جائے۔ فاروقی صاحب نے اس چیز کو بھی اچھی طرح  
 واضح کر دیا ہے کہ بعض شارحین نے اور خاض کو آغا محمد باقر نے اپنی کتاب "بیان  
 غالب" میں "درست کرنا" بمعنی "دور کرنا" ہی لکھا ہے۔ فاروقی صاحب نے جو لائی  
 کے ۱۱ نامہ کے صفحہ ۷۲ پر یہ بھی لکھا ہے کہ "اگر آشفگی" نے داغ کو درست یعنی روشن  
 کر دیا۔ تو اس صورت میں داغ کا حاصل دھواں نہ ہوگا۔ بلکہ دھوئیں "آشفگی" کا  
 حاصل داغ ہوگا۔ کیونکہ "آشفگی" یعنی "دود" کی بدولت ہی یہ کیفیت حاصل ہوتی  
 ہے کہ داغ روشن تر ہو گیا ہے۔ اس مطلب کے شعر کا مفہوم کچھ سے کچھ ہو جائے گا۔  
 ۶۔ ماہ نامہ شب خون نومبر ۱۹۶۶ کے صفحہ ۲۶ پر نیز صاحب فرماتے ہیں کہ  
 فاروقی صاحب کا یہ بیان بھی غلط نظر ہے۔

"آشفگی" میں تناسب غلطی ضرور ہے لیکن صرف اس حد تک کہ دو ذرا ہیں بیچ  
 کتاب کی کیفیت ہوتی ہے۔

اس کا جواب یہ ہے کہ فاروقی صاحب جلدی میں تناسب معنوی کی جگہ تناسب  
 لفظی لکھ رہے ہیں کبھی کبھی ایسا ہوتا ہے۔ جو عمل نظر نہیں۔

۷۔ اسی صفحہ ۲۶ پر فاروقی صاحب نے جو لکھا ہے کہ عشق کی شوریدہ سری یا ذمہ سہنی پریشاں حالی ہے دونوں جلدی منتشر ہونے والی چیزیں نہیں ہیں۔  
 یہ انھوں نے بالکل ٹھیک لکھا ہے۔ میر صاحب اس پر اعتراض کرتے ہیں کہ عشق کی شوریدہ سری وصل کے اولیٰ لمحے میں رلتے ہی ان کے بھول گئی کلفتیں تمام اور ذہنی پریشاں حالی اس پریشاں حالی کا اصل سبب دور ہوتے ہی ختم ہو سکتی ہے۔

جواب اس کا یہ ہے کہ عشق کی شوریدگی کا اثر بے اذ وصل بھی باقی رہتا ہے اور یہ کیفیت ذہنی پریشاں حالی کی بھی ہے۔ دیکھیے میر کیا کہتے ہیں۔ شعر:  
 دل مضطرب گزر گئی شب وصل انہی ہی فکر میں  
 نہ دماغ تھا اور ذراغ تھا نہ شکیبہ نہ قرار تھا

میر کہتے ہیں جہر میں شوریدگی اور ذہنی پریشاں حالی ملتی۔ وہ سب بعد اذ وصل بھی اسی طرح باقی رہی۔ ایسا ہی ایک اور شعر ملاحظہ فرمائیے۔ شعر:  
 تھمتے تھمتے تھمتیں گے آنسو رونا ہے یہ کچھ مٹنی نہیں ہے

یہاں بھی ذہنی پریشانی ہے جو یک بیک نہیں جاسکتی۔ بلکہ آہستہ آہستہ جائے گی۔  
 ۸۔ میر صاحب ماہ نامہ شب خون نومبر کے ۵۰ دین صفحہ پر لکھتے ہیں کہ

”یہ سوید انسان پر گزرنے والی کسی نہ کسی غیر متدل کیفیت کی بدولت تشکیل پاتا ہے۔ وہ کیفیت عشق کی شوریدگی جو یا کچھ اور بہر حال وہ انسان کی متدل اور پرسکون کیفیت کے برخلاف شغف کی کیفیت ہے۔“

جواب شعر مذکور میں اس بحث ہمیں کہ سوید اکیوں کر پیدا ہوتا ہے۔ اس کا تعلق  
عالم حکمت یا علم راسخین یا علم طلبے نہیں ہے۔ سوید الذاکب فطری اور خالق چیز ہے۔  
شاعر تو فرضی چیزوں کا ذکر اس طرح کرتا ہے۔ گویا ان چیزوں کا وجود دنیا میں ہے  
ابراہیم احمد

۱۱۔ ابراہیم صاحب نے میری تشریح نقل کرنے کے بعد اسے اصل شعر سے بھی زیادہ  
پیچیدہ بتایا ہے۔ میں نے پورے مضمون میں کوشش کی تھی کہ ابہام سے بچ کر شرح  
و ربط کے ساتھ اپنا مفہوم ادا کروں۔ لیکن ممکن ہے کہ تشریح کی جو عبارت ابراہیم صاحب  
نے نقل کی ہے، محض اس کو پیش نظر رکھنے سے شعر کا مطلب اچھی طرح واضح نہ ہو سکا  
پورا مضمون شب و نون کے گیارہ صفحات میں آیا ہے اور منقولہ عبارت ایک صفحے کی بارہ  
تیرہ سطروں کا احاطہ کرتی ہے۔ اس عبارت سے پہلے اور اس کے بعد جو کچھ لکھا گیا  
ہے اسے بھی ذہن میں رکھا جائے تو یہ تشریح سمجھ میں آ سکتی ہے۔ بہر حال اس کے  
مبہم اور پیچیدہ ہونے کی شکایت میرے لیے غیر متوقع ہے۔ کسی تحریر کا مبہم یا واضح  
ہونا بہت کچھ پڑھنے والے کے ذائقہ پر منحصر ہوتا ہے۔ مثلاً ابراہیم صاحب نے علامہ  
علی حمید لفظ طباطبائی کی جو تشریح نقل کی ہے وہ میرے لیے غیر واضح ہے اور ان  
کے اخذ کیے ہوئے نتائج میری سمجھ میں نہیں آتے۔ علامہ لکھتے ہیں: داغ سویدائے  
دل سے عیث دودا آہ اٹھ اٹھ کر پھیلا کرتا ہے اور اس سے نتیجہ یہ نکالتے ہیں  
کہ یہ داغ دودا آہ سے پیدا ہوا ہے حالانکہ نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ دودا آہ اس داغ  
سے پیدا ہوا ہے نہ کہ یہ داغ دودا آہ سے۔



۳۔ یہاں ابراہیم صاحب نے یہ نہیں بتایا کہ انھیں اس بیان میں کس بات سے اختلاف ہے۔ تاہم میں یہ عبارت زیر بحث آرہی ہے۔

۴۔ دوسرے شعر ”صفت سے گریہ“ (انجمن میں دو مماثل حقیقتوں کا کھجا ہونا سمجھ میں آجائے) کے باوجود پہلے شعر ”آشفگی نے... (انجمن) میں اس طرح کی کوئی بات سمجھ میں نہ آنا تعجب کی بات ہے۔ ان دونوں شعروں کے انداز کی کیا فیوضیت واضح ہے۔ پہلے شعر میں ”ظاہر ہوا“ اور دوسرے شعر میں ”باور آیا ہیں“ کے فقرے ان شعروں کو خاص طور پر ایک صفت میں لے آتے ہیں میرے مضمون میں شاعری کے اس مخصوص انداز کا تفصیلی ذکر مثالوں کے ساتھ موجود ہے۔ دسمبر ۶۶ء کے ”شب بھون“ میں فاروقی صاحب نے غالب کے اس شعر کی بہت اچھی تشریح کی ہے:

گھر ہمارا جو نہ روئے بھی تو دیریں تو

بھرا اگر بھر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا

یہ بھی اسی قبیل کا شعر ہے۔ دوسرے مصرعے کی سائنسی حقیقت پہلے مصرعے میں بیان کی جانے والی اس حقیقت سے مماثلت رکھتی ہے کہ ”گھر ہمارا جو نہ روئے بھی تو دیریں بڑھتا“ روئے کی صورت میں شاعر کا گھر بھر سے مماثل ہے نہ روئے کی صورت میں بیاباں سے مماثل ہوتا۔ اس مماثلت کے باوجود دوسرے مصرعے ”بھرا اگر بھر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا“ میں ”بھرا اور بیاباں“ کے الفاظ استعارۃ استعمال نہیں ہوئے ہیں بلکہ اپنے اصلی معنی سے رہے ہیں۔ یہی بات میں نے غالب کے زیر بحث شعر کے

سلسلے میں کہی گئی تھی جس کو ابراہار صاحب نے (۲۲ میں) نقل کیا ہے اور یہ وضاحت  
اسی لئے کی گئی تھی کہ شارحین، دو شعر مصرعے میں "داغ" اور "دود" کا استغیاں  
استفادہ سمجھتے تھے جس سے شعر کا مفہوم اٹھ رہا تھا۔

ابراہار صاحب کا یہ کہنا درست ہے کہ "شعر میں بوالفاظ ہوں گے انہیں  
سے تو مفہوم اخذ کیا جائے گا" غائب کے اس شعر میں "شفنگ" "نقش" "سودا"۔  
"درست" "داغ" "سرایہ" "دود" یہ ساری الفاظ ہیں۔ ابراہار صاحب کا خیال  
ہے کہ میں نے اپنا بتایا جو مفہوم شعر کے ان الفاظ سے اخذ نہیں کیا، لیکن اگر وہ  
اس سلسلے کی تحریروں کو ایک بار پھر غور سے دیکھیں تو انہیں محسوس ہو گا کہ میں نے  
اپنی تشریح کو کتنی سخی کے ساتھ ان الفاظ کا پابند رکھا ہے۔ مثلاً "شفنگ"  
کو میں نے صفا سودگی قرار دیا ہے، فاروقی صاحب اس سے غمزدگی اور  
خلش صاحب عشق حقیقی کی شوربہ گی مراد لیتے ہیں (۲۲) "نقش" کا "شباب" میں  
impression قرار دیتا ہوں، فاروقی صاحب اسے نقطہ یا داغ کا ہم معنی سمجھتے  
ہیں اور ابراہار صاحب اسے "ایک خط" بتاتے ہیں (۲۳) "سودا" کو یہ سارا  
کامیاب نقطہ بتایا ہے، فاروقی صاحب اسے محض نیا ہی سے تیر کر کے "نقش"  
صاحب اسے نقطہ دل کے علاوہ آئینہ جہاں الہی بھی قرار دیتے ہیں اور ابراہار صاحب  
اسے "عند الاطبا ایک خط" قرار دیتے ہیں (۲۴) "درست" لکھنا کا مطلب میں بتاؤں  
ٹھیک کرنا لیتا ہوں، خلش صاحب اس کا مطلب کثافت دور کرنا بتاتے ہیں  
فاروقی صاحب کا کہنا ہے کہ اس کا ایک مفہوم "طمانا" بھی ہو سکتا ہے اور یہ

اس افتاد کے مفہوم میں در نظر لیا ہے۔" بگاڑنا، کو بھی شامل سمجھتے ہیں (اس کی بحث آگے دیکھیے، ر ۵، داغ، ۶) "سرایہ" اور "دود" سے میں ان کے مسئلہ اور معروف معنی مراد لیتا ہوں، دوسرے حضرات "داغ" سے عشق کا داغ اور سوید مراد لیتے ہیں۔ "سرایہ" کا مطلب حاصل، بھی سمجھتے ہیں اور "دود" کو ناپائیداری کی علامت اور معنی "آشفگی" قرار دیتے ہیں مضمون کے آخر میں شعر کی جو چار ضمنی تشریحیں ہیں ان میں بھی صرف "آشفگی" اور "سویدا" کے مختلف مفہیم کو پیش نظر رکھنا ہے۔ البتہ جو کچھ تشریح میں "دود" کے اخوی معنی لینے کے علاوہ (فاروقی ص ۱۸) کی بحث میں دی ہے، اس میں ناپائیداری کا مفہوم بھی نہیں قرار دیا ہے۔ اس صورت میں یہ کہنا کہاں تک درست ہے کہ میں نے اپنا بتایا ہوا مفہوم شعر کے کج ادغام سے اخذ نہیں کیا ہے۔

ابراہیم صاحب لکھتے ہیں: "ایسا تو نہیں ہوگا کہ جو بات شاعر نے نہیں کہی ہے، اس کو نہ بدستنی اپنی طرف سے پیدا کریں گے۔" اگرچہ غالب کے اس شعر کے متعلق یہ بدستنی نہیں کی گئی ہے، لیکن عام طور پر ہوتا یہی ہے کہ شاعر عمداً اصل بات میں کہتا اور پڑھنے والے کو وہ بات اپنی طرف سے پیدا کرنا پڑتی ہے۔ احتیاج بدستنی گفتن، ہی کو "کمال گو بانی" بتاتے ہیں۔ اگر پڑھنے والا اپنی طرف سے کوئی بات پیدا کرنے پر تیار نہیں تو اسے عمدہ شاعری کے ایک حصے کو ہی سمجھیں گے، کیفیت اور نثر زدہ قرار دینا پڑے گا۔ اسے اس شعر میں ایک سیدھی پینٹ خبر کے سوا کچھ نہ ملے گا۔

ہمایہ شنید نالہ ام لقت خاقانی را دگر شب آمد  
اور اس شعر میں کسی مودوم شخص کے عدم وجود پر اظہارِ افسوس کے سوا کچھ نہیں  
دیکھا۔

ہزار حیف کہ اتنا نہیں کوئی غائب کہ جاگئے کو بلا دیسے کسے خواہ کیا  
۴۔ ابراہیم صاحب بتاتے ہیں کہ "سوید" عند الاطباء ایک خط کا نام ہے۔  
اور وہ اس سوید سے بحث کرنا چاہتے ہیں "ذیہر صاحب" اس مقام پر "ذو" اور "ال" سے  
سے بحث نہیں ہے بلکہ سوید سے بحث ہے جو عند الاطباء ایک خط کا نام ہے۔  
پھر آگے بڑھ کر سوید کی کہنے پر بحث کرنے سے انکار کرتے ہوئے بتاتے ہیں کہ اس  
کا لفظ "علم" سے نہیں ہے "اس" تضاد سے قطع نظر، ابراہیم صاحب نے سوید  
کو ایک خط "ربیع" لکیر یا راستہ، یا رسم تحریر، یا مکتوب، قرار دے کر نقش کو بھی  
"خط" بتایا ہے اور اس سے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ "لغش سویدا" کی ترکیبیت لب و لہجہ  
کنارہ کی طرح غلط ہے۔ غرض لفظ "خط" ان کی بحث میں بہت اہمیت رکھتا  
ہے۔ مصباح اللغات جس کا ابراہیم صاحب نے حوالہ دیا ہے، میرے پیش نظر نہیں  
ہے۔ ممکن ہے اس میں غلطی سے سوید کو "خط" ہی لکھا ہو، لیکن یہ لفظ دراصل  
"خط" (ربیع خلوطی) ہے جس کی جمع "اخلط" ہے۔ طب کی رو سے یا عند الاطباء  
بہم انسانی میں چار مادے خون، سودا، صفرا، بلغم ہیں جنہیں "اخلط" اور "ربیع" کہا جاتا  
ہے۔ ابراہیم صاحب نے "خلط" کو "خط" سمجھ کر بحث کی ہے۔ اس خلط و بحث علم کے  
بعد اور اپنے بیان پر ان کی نظر ثانی سے پہلے اس سلسلے میں گفتگو کرنا مناسب نہیں ہے۔

۵۔ "درست کرنا" کی بحث میں فاروقی صاحب کے جس جملے کو میں نے غیر ضروری سمجھ کر حذف کر دیا تھا اسے ابرار صاحب نے غالباً دلیل کے طور پر نقل کر دیا ہے۔ وہ جملہ یہ ہے :

"بہر حال اردو میں "درست کرنا" ٹھیک کرنا، مٹا کر صاف کرنا کا مراد سمجھا جاسکتا ہے۔"

اس مفہوم کے متعلق میری بحث، تو ابرار صاحب نے نقل ہی کر دی ہے میں پھر ہنسی پھپھوں گا کہ اگر کسی نقش کو "مٹا کر صاف" کر دیا جائے تو کیا یہ کہا جاسکے گا کہ اس نقش کو درست کر دیا گیا ؟

اس میں کوئی شک نہیں کہ فاروقی صاحب کی تشریح کے مقابلے میں میری تشریح اور میری تشریح کے مقابلے میں فاروقی صاحب کی تشریح سے "شعر کا مفہوم" کچھ بڑے کچھ ہو جائے گا۔ اس لیے کہ دونوں تشریحوں میں سخت اختلاف ہے اور یہ اختلاف زیادہ تر اسی وجہ سے ہے کہ "درست کرنا" سے ہم دونوں ایک دوسرے کا برعکس مفہوم مراد لیتے ہیں۔ میری تشریح کے مطابق شعر کا معنی ہونا بھی اسی کا تقاضا ہے کہ درست کرنا کا مطلب مٹانا نہیں بلکہ بنانا اور ٹھیک کرنا لیا جائے۔

ابرار صاحب نے فاروقی صاحب کی تائید یا میری تردید میں اس کے سوا کوئی مزید دلیل پیش نہیں کی ہے کہ آشفستگی کام کو بناتی نہیں بگاڑتی ہے مان کے اس خیال سے اتفاق کیا جاسکتا ہے لیکن یہاں ذکر کام کا نہیں بلکہ سوید کا ہے اور ظاہر ہے کہ کام اور سوید دو الگ الگ چیزیں ہیں، ضروری نہیں کہ

۴۔ شغلی کا جو اثر کام پر ہو وہی سویدا پر بھی ہو۔ بلکہ کاموں کو بگاڑنے والی شغلی  
 دل پر دارغہ بناتی اور لفتش سویدا کو درست کرتی ہے۔ اس کا انکار نہیں ہو سکتا  
 کہ یہ شاعری کی سبب حقیقت ہے۔

۵۔ برابر صاحب کے اندازِ شعر پر سے ظاہر ہوتا ہے کہ یا تو وہ درست کرنا سے  
 ”بگاڑنا“ بھی مراد لیتے ہیں۔ یا ”بگاڑنا“ اور ”ٹاننا“ کو ہم معنی سمجھتے ہیں۔ وہ لوگوں  
 میں سے کسی صورت میں ان سے اتفاق نہیں کیا جاسکتا۔

۶۔ مجھے اس پر اصرار نہیں ہے کہ ناروئی صاحب نے ”تنا سبب“ معنوی  
 کے محل پر ”تنا سبب“ لفظی، جلدی میں نہیں بلکہ غور و فکر کے بعد لکھا ہے۔ یقیناً اس  
 طرح کے سارے کچھ سویدا ہو جاتے ہیں لیکن جلدی میں لکھی ہوئی تحریر چلنے والی نظر آتی ہو  
 ہی سکتی ہے۔

۷۔ حشمت کی شوریہ سری اور ذہنی پریشانی کا حباب یا بدبختی جو نا انصافی کے  
 انفرادی مزاج اور حالات پر منحصر ہے۔ اس سلسلے میں کوئی حکم نہیں لگایا جاتا۔  
 فاعلی صاحب نے لکھا تھا کہ یہ دو لڑکیوں جلدی ختم ہونے والی چیزیں ہیں۔ میری  
 خیال ظاہر کیا تھا کہ یہ کیفیتیں اصل سبب ختم ہونے والی بدبختی ہیں۔ دراصل  
 میرا یہ خیال ہے۔

۸۔ یقیناً میر نے ”علم حکمت یا علم رائیوں یا علم طبیب“ کی رد سے سویدا  
 پر بحث نہیں کی تھی، بلکہ خود ابرار صاحب نے اس بحث کے لیے علم طبیب  
 سے رجوع کیا تھا۔ لہذا ان کی یہاں ذکر سویدا کی شاعرانہ توجہ کا تھا۔ خالصتہ

اس شعر کو سمجھنے کے لیے محض اتنا کہہ دینا کافی نہیں ہے کہ "سویدا تو ایک فطری اور  
 خلقی چیز ہے" (یوں تو دل بھی ایک فطری اور خلقی چیز ہے لیکن اسے کبھی ہجر بکریاں  
 سمجھنا پڑتا ہے اور کبھی "یک قطرہ خون" سوال یہ ہے کہ غالب کے اس شعر میں  
 سویدا کا مفہوم کیا ہے؟ کیا نگر اس پر غور کیے بغیر شعر کا مطلب سمجھنا مشکل ہے۔ میں  
 نے شعر کی لفظی تشریحوں میں سویدا کی جن مختلف شاعرانہ تصویروں سے کام لیا  
 تھا، اس پر یہ ہونا چاہیے کہ

میں نے مضمون میں تاریخی صاحب اور غاش صاحب کی تشریحوں  
 سے اختلاف کیا اور اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے شعر کی تفسیر کی تھی۔ تاریخی  
 صاحب کی تائید میں ابراہیم صاحب نے جو کچھ لکھا ہے اس میں سے بیشتر کچھ  
 جواب خود مضمون میں موجود ہے۔ ابراہیم صاحب نے یہ واضح نہیں کیا کہ ان  
 کی اپنی رائے کے مطابق اس شعر کا مفہوم کیا ہے۔ میر بتایا ہوا مطلب انھیں  
 اصل شعر سے بھی زیادہ پیچیدہ معلوم ہوتا ہے چنانچہ انھوں نے اس پر کوئی  
 خاص بحث نہیں کی کہ میری تشریح کو صحیح ماننے میں کیا قباحتیں لازم آتی ہیں  
 اسید نہیں تھی کہ غالب کا ایک شعر "شب خون" کے اتنے صفحات  
 گھیرے گا۔ اس سلسلے میں میر مضمون "تفہیم غالب" پر ایک "شکر رحمت" پاس  
 دوست (گفتگو ہو رہی ہے) میری توقع سے زیادہ تفصیلی ہو گیا تھا جسکی وجہ سے میں خود کو  
 طویل کلام کا مزہب سمجھ رہا تھا۔ اب یہ طویل مزید بادل نا خواستہ ہے لیکن  
 ابراہیم صاحب کو مطمئن کرنا ضروری تھا۔ معلوم نہیں ان جوابات سے ان

کس حد تک اطمینان ہوا۔ ہر حال میں ان کا مہذب ہوں کہ انہوں نے اس  
 مہذبوں کو اعتقاد کی نظر سے دیکھا اور اس کے بارے میں اطمینان خیال کیا۔ یہ ان  
 کے خیال سے متفق نہیں ہوں لیکن ان کے اپنے کی تائید اور ترقی سے ضرور  
 متاثر ہوں اور اس پر ان کا خصوصی شکریہ ادا کرتا ہوں۔

ذیہر



## فکر غالب

آہ کہ چاہیے اک غمراہ ہونے تک  
کون جیتا ہے تری زلف کے سر پہ تک

یہ غالب کے ان اشعار میں سے ایک ہے جو زبانوں پر سبک زد یادہ جاری  
رہتے ہیں۔ لیکن اس شعر کی جو تشریحیں میری نظر سے گزری ہیں وہ بالکل سہمی  
محسوس ہوتی ہیں۔ بخوبی گفتگوؤں میں بھی کوئی لٹنی بخش تشریح سامنے نہیں آئی۔  
شعر کا مرکزی خیال صاف ہے، شاعر اویسی کا اظہار کر رہا ہے کہ عشق میں  
کامیابی کی ذہنت آنے تک وہ زندہ رہ سکے گا۔ لیکن عام طور پر اس شعر  
کے پہلے اور دوسرے مصرعوں کو تقریباً ہم معنی قرار دے کر شعر کا مطلب یہ سمجھا جاتا  
ہے کہ آہ کے اثر کرنے یعنی مجھ سب کی زلف کے سر پہ ہونے کے لیے ایک مرد کا رہے۔  
اتنی مدت تک بھلا کون زندہ رہ سکے گا۔ غم بھر آؤ کا اثر ظاہر ہونے سے پہلے ہی  
عاشق کا کام تمام کر دے گا، اس تشریح کے مطابق بھی شعر کے عمده ہونے میں  
کلام نہیں۔ لیکن یہ عمده کی محض تہن ادا کی ہے جس میں خیال کی کوئی ندرت یا

بالفاظ دیگر "غالبیت" نہیں ملتی۔ اور یہ احساس ہوتا ہے کہ اس شعر کا کوئی  
بہتر اور صحیح تر مفہوم ضرور ہو گا۔

اس مفہوم تک پہنچنے کے لیے ان دونوں سوالوں کے جواب بہت ضروری ہیں۔

۱۔ آہ میں اثر ہونے سے کیا مراد ہے؟

۲۔ زلف کے سر ہونے کا کیا مطلب ہے؟

ان سوالوں کے قابل قبول جواب یہ ہیں :

۱۔ آہ میں اثر ہونے سے مراد یہ ہے کہ عاشق کی غم زدگی کا محبوب کو احساس  
ہو جائے، اسے عاشق کے ساتھ سمجھداری ہو، اور اس اثر کی مہراج یہ ہے کہ محبوب  
کے دل میں کبھی عشق کے جذبات پیدا ہو جائیں۔

۲۔ محبوب کی زلف پر عاشق کے متصرف ہونے کو غالب نے زلف کے  
سر ہونے سے تعبیر کیا ہے۔ اور زلف پر متصرف ہونا وصل کی منزل تک پہنچ  
جانا ہے۔

اب ظاہر ہے کہ عاشق کی آہ سے محبوب کے متاثر ہونے اور عاشق  
کو محبوب کا وصل میسر آنے میں بڑا فرق ہے اور ان دونوں کے درمیان  
بہت سے مرحلے ہیں جو عاشق کو سر کرنا ہوتے ہیں۔ بھر کی آہ و زاری سے گزر کر  
وصل کی کامیابی تک پہنچنے کے لیے کن کن مشکلات کو چھیلنا اور کسی کسی مرحلے  
کا سامنا کرنا پڑتا ہے اس کا اندازہ اردو کی عشق پر شاعری اور خود غالب کے  
کلام سے بخوبی ہو سکتا ہے تبیر نے اس طرف یوں اشارہ کیا ہے :

ابتداءے عشق ہے روتا ہے کیا  
آگے آگے دیکھنے ہوتا ہے کیا

اور غالب کا شعر ہے۔

ہے درج زن اک قلندرِ نوحوں کا شہسپا  
آتا ہے ابھی دیکھنے کیا کیا مرے آگے

قیصوں کی بد آموزی، پاسبان کی بے التفانی، محبوب کی حیا اور غرور و ناز، خود عاشق کا سچا پاسبان، دشمن اور اسی قبیل کی کتنی رکاوٹیں، دشمنیوں میں جو وصل کی راہ میں یواروں کی طرح حائل رہتی ہیں اور ان میں سے ہر دیوار کو گرانے کے لیے بعض مرتبہ ایک ایک کیم عمر و کار پہناتی ہے، غرض آہ کے اثر کرنے کے بعد بھی وصل کی منزل بہت دور رہتی ہے اور زلفتِ محبوب، تک رسائی کا زمانی فاصلہ کچھ کم ہو جانے کے باوجود بہت باقی رہ جاتا ہے۔ غالب کے زیر بحث شعر میں اسی زمان فاصلے کا شدید احساس ملتا ہے اور اب شعر کا حسب ذیل مفہوم سامنے آتا ہے :

میری ساری عمر تو آہ و زاری ہی میں گزری جا رہی ہے۔ اگر عمر بھر کی آہ و زاری کے بعد آہ میں اثر پیدا ہو بھی جائے تو بعد کے مراحل سے گزرنے کے لیے مزید کئی عمریں دو کا درجہ نہ لگیں گی تب کہیں جا کر تیری زلفتِ نکستہ ستر میں پہنکے گی۔ اتنے طویل زمانے تک میں زندہ نہیں رہ سکتا لہذا وصل ناممکن ہے۔

شعر کے اصل خیال کو دوسرا مصرع پیش کرتا ہے جس میں وصل تک زندہ رہنے سے بالکل سی ظاہر کی گئی ہے۔ پہلا مصرع (تناثر آہ میں غیر معمولی تاثیر کا احساس)

اسی مایوسی کو مدلل اور مستحکم کرتا ہے۔ اور اس شعر کو قوت پہلے ہی مصرعے سے حاصل ہوتی ہے۔

غالب کے بعض اشعار میں مٹی کی کٹی کٹی تہیں ہوتی ہیں۔ اسی شعر کو ایک بار پھر پڑھئے :

آہ کو چاہیے اک عمر اثر مرنے تک

کون جیتا ہے تری زلف کے سر مرنے تک

”کون جیتا ہے“ کا ایک مطلب تو یہی ہے کہ میں زندہ رہوں گا لیکن اس مفہام انکاری میں یہ مفہوم بھی موجود ہے کہ کوئی زندہ نہ رہے گا۔ اسی سے مٹی کی دوسری تہ کھلتی ہے اور اب اس طویل زباں کی زد میں محبوب کی ذات بھی آ جاتی ہے یعنی اتنی مدت تک تو خود محبوب بھی زندہ نہ رہ سکے گا۔ اس سے شعر میں پاس کا رنگ بہت گہرا ہوتا ہے۔

شعر کا خطاب براہ راست محبوب سے ہے اور یہ مٹی کی تیسری تہ ہے جسے دوسری تہ کے ساتھ ملا دیکھتے تو اب محسوس ہوتا ہے کہ اس شعر میں موج تہ آب کی طرح محبوب کے لیے وصل کی ترغیب بھی موجود ہے۔

بہر حال، این وہ تہوں کو پیش نظر رکھنے یا نظر انداز کرنے کے باوجود شعر کا یہ مفہوم برقرار رہتا ہے کہ جب آہ کی تاثیر میں یہ ہے تو وصل کی نوبت آنے تک زندگی وفا نہیں کر سکتی۔ بے جا ایک عمر لی ہے وہ نذر آہ ہو جائے گی، تجھے پانے کے لیے کئی عریں کہاں سے لادوں۔

اور یہ شرح خدمتوں سے گراں بار بھی ہے۔ "آہ" اور "زلزلہ" میں ہیچ تناسب اور انتشار کا معنوی تناسب ہے اور اسی تناسب کی خاطر غالب نے علامتی اظہار کا سہارا لے کر دھسل کو زلزلہ کا سر ہونا کہا ہے۔ "زلزلہ" اور "سر" میں کھلی ہوئی رشتہ نگاری ہے۔ مزید برآں "سر شدن" (سر ہونا) فارسی میں مرجسٹان کے معنی میں بھی استعمال ہوتا ہے لہذا "سر ہونے" میں "جیتا ہے" کا فقرہ ایہا م پیدا کرتا ہے۔ پھر یہ "جیتا" "نقطہ" "جیتنا" کا صیغہ ماضی بھی ہے اور "سر ہونا" فتح ہونا کا مفہوم لگتا ہے جس کی وجہ سے "جیتا ہے" کے فقرے میں خود بھی ایہا م پیدا ہو گیا ہے۔

## غالب اور مرزا حبیب علی بیگ سرور

مرزا حبیب علی بیگ سرور کے خطوط سے معلوم ہوتا ہے کہ انتزاع سلطنت اور  
 سہ پہلے وہ دہلی گئے تھے۔ تذکرہ خوشیہ میں یہ غوث علی شاہ پانی پتی کا یہ بیان  
 آتا ہے کہ دہلی میں سرور مرزا غالب سے ملنے گئے اور دوران گفتگو میں فراموشی  
 کی زبان سے متعلق ان کی رائے پوچھی۔ غالب کو معلوم نہ تھا کہ یہ سرور ہیں لہذا انھوں  
 نے بے ساختہ کہا:

”اچھی لاسول دلا قوت! اس میں لطفِ زبان کہاں؟ ایک تک بندی  
 اور کھٹیا رخا نہ جمع ہے!“

حبیب سرور کے جانے کے بعد غالب پر اصل حال کھلا تو انھیں بہت افسوس  
 ہوا اور انھوں نے دہلی کے غوث علی شاہ کو لے کر سرور کی قیام گاہ پر ان سے ملنے  
 اور یہ ظاہر کر کے کہ رات کو انھوں نے فراموشی میں غور سے پڑھی تھی  
 اس کی عبارت کی بہت تلافی کی۔ اس طرح انھوں نے سرور کو خوش کر دیا  
 اور وہ سرور سے دل و غلبہ سے سرور کی دعوت کی جس میں غوث علی شاہ کو بھی مدعو کیا گیا

تذکرہ خوشیہ، جلد دوم، ص ۱۰۳۔ لکھنؤ، ۱۳۱۷ھ ص ۱۰۳۔ ۱۰۴۔

"تذکرہ غوثیہ" کی سندی حیثیت مشکوک ہے اس لیے اس بیان کی صحت یا عدم صحت کے بارے میں یقین کے ساتھ کچھ نہیں کہا جاسکتا۔ لیکن اس واقعے کو صحیح نہ ماننے کی یہ ظاہر کوئی وجہ نہیں نظر آتی۔ بہر حال جب سرود نے ہمارے احباب بنارس کی فرمائش پر ملا رخصتی کی رمز پر فارسی تالیف "حدائق العشاق" کو "گلزار سرود" کے نام سے اردو میں منتقل کیا تو اس کی تقریظ (غالباً سرودی کی فرمائش پر) مرزا غالب نے لکھی اور اس میں سرود کے اسلوب کی بہت تعریفیں کیں۔ اس تقریظ کے چند فقرے حسب ذیل ہیں:

"... یہ جو 'حدائق العشاق' کا فارسی زبان سے عبارت ہے اردو میں نگارش پانا ہے، ارم کا زمین دینا ہے اٹھ کر بہارستانِ قدس کا ایک باغ بن جانا ہے۔ وہاں حضرت روضاں ارم کے شغل بندہ آبیاں ہمے یہاں مرزا حبیب علی بیگ سرود 'حدائق العشاق' کے صحیفہ نگار ہے۔ اس مقام پر یہ نتیجہ مینو جو ہوشوم بہ اسرارِ شرفاں اور محاط بہ نجم الدولہ اور متخلص بہ غالب ہے، خدا سے جہاں آفرین سے توفیق کا اور خلق سے انصاف کا طالب ہے۔ ہاں اسے صاحبانِ فہم وادراک! سرود بھر بیاں کا اردو کی نشر میں کیا پایہ ہے اور اس بزرگوار کا کلام شاہدِ معی کے واسطے کیا گراں بہا پیرایہ ہے!

ازم کی داستانِ گرسینے

ہے زبانِ ایک تیغ جو ہزار

ہزم کا التزام کر کیجے  
ہے مستلم ایک ابر گو ہر بار

مجھ کو دعویٰ تھا کہ انداز بیان اور لہجہ تحریر میں "نساء عجائب"  
بے نظیر ہے۔ جس نے میرے دعوے کو اور "نساء عجائب" کی یکتائی کو  
مثالیہ یہ تحریر [گل زار سرور] ہے۔ کیا ہوا اگر ایک نقش دوسرے کا  
کافی ہے یہ تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ نقاش لاثانی ہے۔ اپنی نقاش بے  
صورتیں بنا کر پیری کا دعویٰ کرے کیا عقل کی کمی ہے یہ بندہ خدا  
معنی کی تصویر کھینچ کر دعویٰ خدائی نہ کرے! کس سے ملے گا آدمی ہے!  
پتہ تو یوں ہے کہ جناب جہاں صاحب والا مشاقب، عالی شان  
المیری پر شاد نارائن سنگھ بہادر [والی بنارس] جس باغ کی آرائش  
نے کار فرما ہوں اور پھر اس پر طرہ یہ کہ مرزا سرور تین آراء ہوں اور  
باغ کیا ہوگا، بہشت نہ ہوگا تو اور کیا ہوگا؟

۱۔ یہ غالب کے اس قطع کے تحریف زدہ شریں جو انھوں نے بہادر شاہ کے نام اپنی تنخواہ کی مہوار  
ادائیگی کی درخواست کے طور پر لکھا تھا۔ اصل شریوں میں:

ہزم کی دانتان گر سنیئے      ہے زبان میری تیغ جو سزدار  
ہزم کا التزام کر کیجے      ہے مستلم تیرا ابر گو ہر بار

[عنوان گزارش مہنت، بہ حضور شاہ]

۲۔ گل زار سرور، افضل المطابع، لکھنؤ اور عود مندی مطبع (لوکشنر لکھنؤ) ۱۹۱۴ء ص ۵۵-۵۴ (۱۳۵۴ھ)



۱۸۶۰ء میں غالب کے شاگرد اور قاطع برہان کے معرکے میں غالب کے لشکر کے ایک سپاہی سیف الحق میاں داد خاں سیاح بنارس پہنچے۔ ان کے نام غالب نے جو خط اس زمانے میں لکھے ان میں سرور کا نام بھی آتا ہے جو اس وقت بہار میں ان کے ملازم اور بنارس میں مقیم تھے۔ ایک خط میں غالب سیاح کو لکھتے ہیں:

”اپنے دوست و رفیق مرزا رجب علی بیگ سرور کو سلام کہتا ہوں کہ وہ  
 دیکھ لے گا، بلکہ یہ رقمہ دکھا دیکھ لے گا۔“

اسی خط کے آخر میں لکھتے ہیں:

”جس بھری کوئی اسم یا کوئی لفظ نہ آسکے اس کی تدبیر فردوسی خانی  
 سے کہیں نہ ہوگی۔ میں کیا کروں گا۔ نام مختار آسکتا ہے لیکن الف و تاء  
 رہتا ہے۔“

خدا کے واسطے اس کی تدبیر سرور صاحب سے بھی ضرور  
 پوچھنا۔“

غالب نے ایک خط میں سیاح کو یہ ہدایت بھی کی:

”تذکرہ تانیث کے باب میں مرزا رجب علی بیگ سے مشورہ لیا کرو اور“

(بقیہ صفحہ ۵۵) ۱۔ عود سنہ ۱۱۸۱ھ میں شامل تقریفاً کی عبارت قدرے مختلف ہے۔

۲۔ مسئلہ: اردو سے ملی: انوار المطالع لکھنو ۱۹۳۲ء حصہ دوم ص ۲۲

۳۔ غالب کی یہ رائے بظاہر سیاح کے اس شعر کے بارے میں ہے:

غیر درجہ کا نہ رہے نشان	ہو روانہ درد کا کاروان
ہو گزر قرا میاں داد خاں	جو حرا و شاہ حسن ملک

دیتے ہوئے حرورت بھی ان سے پوچھ لیا کرو ! لکھ  
اس ہدایت کا شاید سیاح نے ہرانا اور غالب کو اس کی شکایت لکھی کہ یہ  
اگلے خط میں غالب ان کو لکھتے ہیں :

"بھائی ! ہم نے تم کو یہ نہیں لکھا کہ مرزا حبیب علی بیگ کے شاگرد  
ہو جاؤ اور اپنا کلام ان کو دکھاؤ۔ ہم نے یہ کہا کہ تذکیر و تائیت کو  
ان سے پوچھ لیا کرو۔ دیکھیں بنگالے کے رہنے والوں کو اس اور میں  
میں دینی لکھنے کے رہنے والوں کا مجمع ضرور ہے۔"

غالب افسر درویش اپنی اپنی جگہ کثرت سے خط کتابت کرتے تھے اس  
بات کا قوی امکان ہے کہ دونوں کے درمیان خط کتابت ہو ہو چکی ہو۔  
سردار کی تقریف کے سلسلے میں درویش نے ایک دوسرے کو خطا ضرور لکھی ہوگی۔  
مجھے ایک خط دیے سے معلوم ہوا تھا کہ سردار کے بھتیجا فرزند مرزا احمد علی کے خاندان  
میں سردار کے نام غالب زاد لکھنے دوسرے شاہیر کے خطوں کا موجود ہیں۔  
خاندان نے اس کی تصدیق نہیں کی۔

لکھنؤ، اردو، معالی ص ۳۳

جس سیاح ادیب آباد روکن میں پیدا ہوئے وہ مختلف مکونت صورت میں دیکھتے تھے۔

بہ حوالہ "میاں داد خاں سیاح ایران کا کلام"

رازد اکثرستی طہیر الدین مدنی

سرور نے شبان سرور (تکمیل ۱۲۷۹ھ) میں مرزا غالب کا ایک شعر درج کیا  
 یہ قول اسدا شہر خاں غالب سے

غالب چھٹی شراب، پر اب کبھی کبھی کبھی

پتیا ہوں روزا بردشیب ماتاب میں

غالب شفیق گویاں تفتہ کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

خدا تم کو سلامت رکھے، منتہات سے ہو، رجب علی بیگ سرور نے  
 بے افسانہ عجائب لکھا ہے، آغاز داستان کا شعر جو کہ بہت مزہ دیتا ہے

یاد گاہِ زمانہ ہیں ہم لوگ

یاد رکھنا افسانہ ہیں ہم لوگ

مصرع ثانی کہنا گرم ہے اور یاد رکھنا، فسانے کے واسطے کتاب سب اسے

لیکن دراصل مصرع ثانی میں، یاد رکھنا کے بجائے، سن رکھو تم اسے [

نظم اور شعر کے ان دونوں استادوں کے حالات میں کچھ مماثلتیں بھی ملتی ہیں مثلاً

۔۔ دونوں مرزا تھے۔

۳۔ دونوں منشیات استعمال کرتے تھے مگر اعتدال کے ساتھ غالب

۱۲ شبان سرور، شعبہ تعلیم العلوم لکھنؤ ۱۳۰۳ھ/ ۱۸۸۶ء، جلد دوم ص ۲۱۲، شبان سرور، جلد دوم

میں ترویج، دلاکھ الفاظ پر مشتمل الف لیلة کی داستانوں کا مجموعہ ہے جن کو سرور نے نہایت سادہ

علاقہ اور سننے ہی نگلنے اسلوب میں لکھا ہے۔

۴۔ اردوئے معلیٰ: صفحہ اول ص ۵۸ سے یہ شعر منتظر شاگرد مصحف کا ہے۔

شراب اور سرد افیون کے مادی تھے۔

۳۔ وہ لڑا کر جوائنم میں مارتھوڈا پڑا۔ غالب قمار بازی کے الزام میں دو مرتبہ گرفتار ہوئے۔ اور سرد "مرغلے" کے قتل کے قتل گشت "ہوئے" تھے۔ اور عام خیال یہ تھا کہ انھیں سزا دی گئی تھی۔

۴۔ وہ لڑا کر جوائنم میں مارتھوڈا پڑا۔

۵۔ اور لاہور میں لڑا کر جوائنم میں مارتھوڈا پڑا۔ غالب نے فرزند شہنشاہی کو سہارا لیا۔ غالب نے زمین العابدین عادت کو اور سرد نے مرزا احمد علی کو متنبی کیا۔ غالب زیادہ بد قسمت تھے کہ انھیں عادت کا بھی داغ دل پر پہنا پڑا۔ مرزا احمد علی سرد کے بعد بگ زندہ رہے اور انھوں نے "افشاں سرد" کے نام سے نثر کے خطوط کا مجموعہ مرتب کیا۔

۶۔ وہ لڑا کر جوائنم میں مارتھوڈا پڑا۔

۱۔ سرد ایک نثر میں افیون کے معاویہ بیان کرتے ہوئے یہ بھی لکھتے ہیں:

"چالیس برس سے نثر کے باعث اسے کفایت ہوں، چار رتی سے زیادہ نہیں سمجھنے پانی

۲۔ "افشاں سرد"؛ رقم ۱۶۷

۳۔ تفصیلات کے لیے دیکھیے مضمون "غالب اور حادثہ اسیری" اور ڈاکٹر گدی پٹہ نارنگ۔

رسالہ "نثر"؛ لاہور، اگست ۱۹۶۰ء

۴۔ "افشاں سرد"؛ رقم سوم فارسی۔

تیار کر لیا۔ غالب نے قتل پر اعتراض کر کے قتل کے شاگردوں اور سرور دستگیر  
ان کی تصنیف کر کے انہی دہلی سے حیدرآباد مولیٰ لے لی۔

۷۔ دونوں کو بادشاہوں کی سرپرستی حاصل تھی۔ غالب کے سرپرست  
بہادر شاہ اور سرور کے سرپرست داؤد علی شاہ اپنے اپنے سلیکے کے آخروں بادشاہ  
تھے جن کو اپنی زندگی ہی میں حکومت سے محروم ہونا پڑا اور ان دونوں سرپرستوں  
کا انتقال بھلا وطنی کے عالم میں ہوا۔

۸۔ دونوں نے نواح دہلی شاہ سے مقابلت ہونے کے لیے ان کی خدمت  
میں نظم بھی پیش کی اور شریکی: غالب نے تشبیہ و خرم داشتہ اور سرور نے  
قطبہ تارخ عبوس اور عرض داشت۔ اور بادشاہ کی خدمت میں دونوں کا نظم و شعر  
کراپک ہی شخص یعنی قطب الدلہ قطب علی خاں نے پیش کیا۔

۹۔ غالب اندر سرور دونوں نے ایک ہی سال یعنی ۱۸۶۹ء میں انتقال کیا۔

## قاطع برہان

مرزا غالب کی زندگی کا آخری معرکہ ان کی کتاب قاطع برہان کی اشاعت کے ساتھ شروع ہوتا ہے۔ اس کتاب میں محمد حسین برہان ابن خلائق تبریزی کی ضخیم فارسی نثرنگ برہان قاطع کی مستزاد غلطیوں کی نشان دہی اور تصحیح کی گئی ہے۔ قاطع برہان کے جواب میں برہان قاطع کے حامیوں کی طرف سے کتابیں لکھی گئیں۔ غالب اہل ان کے ساتھیوں کی طرف سے جواب لکھوا دیا گیا اور ادھر سے جواب لکھوا دیا گیا۔ اس طرح یہ مباحثہ طویل ہوتا گیا۔ اس مباحثہ کے سلسلے میں جو کتابیں سامنے آئیں ان کے نام یہ ہیں:

(۱) قاطع برہان (غالب) (۲) درفش کاویانی (غالب) (۳) قاطع برہان (۴) کا

۱۔ اسلئے برہان قاطع ۱۲۷۲ھ میں مکمل ہوئی۔ مولوی سادات علی گڑھوی کے مطابق (۳) میں بانیس ہزار تین سو بانیس الفاظ کی شرح کی گئی ہے اور غالب نے ان میں سے دو سو چوداسی الفاظ پر اعتراض کیے ہیں۔ رحق قاطع برہان ۱۲۷۳ھ کے کتابوں کے نام بحوالہ مضمون محرک غالب و حامیان قتلید از نوحہ احمد نادرانی، مشمولہ احوال غالب (ترتیب مختار الدین آزاد)۔

نظر ثانی کیا ہوا ایڈیشن ہے) (۳) دافع ہدیات رسولوی شہید علی (۴) تیز  
 و قلب (۵) ملا نعت غیبی زمیاں ماد خاں سیاح کے نام سے چھپی لیکن اس کے  
 اصل مشنت غالب ہی سمجھ جاتے ہیں) (۶) سوالات عبدالمکرم (۷) منگامہ دل  
 اشوب (۸) محرق قاطع برہان (رسولوی سعادت علی) (۹) موید برہان (آغا احمد علی  
 جہانگیر نگری) (۱۰) قاطع القاطع (رسولوی امین الدین) (۱۱) ساطع برہان (مزدقم  
 بیگ سیر مٹھی) (۱۲) تیغ تیز تر (آغا احمد علی جہانگیر نگری) (۱۳) شمشیر تیز تر (آغا احمد علی  
 جہانگیر نگری)

ان شری کتابوں کے علاوہ اس مباحثے نے نظم کا پیکر بھی اختیار کیا۔ غالب  
 نے آغا احمد علی کی موید برہان کے جواب میں ایک قطعہ کہا جس کے جواب میں آغا احمد علی  
 کے شاگرد عبد الصمد نے قطعہ کہا۔ قدا کے جواب میں غالب کے دشاگردوں باقر  
 علی باقر ازغزالدین حسین سخن رعنت سرش سخن نے قطعات کچھ امدان دونوں  
 قطعات کا جواب پھر عبد الصمد نے ایک قطعے کی صورت میں دیا۔ یہ سب فارسی  
 زبان اور ایک ہی زمین میں ہیں۔

یہ ظاہر یہ ایک علمی اور ادبی مباحثہ تھا لیکن قاطع برہان نے اس مباحثے  
 کو معرکہ بنا دیا اور یہ معرکہ اختلاف رائے اور اعتراضات کی مد سے گزر کر طنز و استہزاء

---

ملہ یہ قطعے آغا احمد علی کی کتاب شمشیر تیز تر میں شامل ہیں۔ حواہ حالی نے غالب کے قطعے کے  
 چند اشعار یادگار غالب میں نقل کیے ہیں۔

اور اس سے بھی گزر کر غش و دشنام طرازی اور بالآخر مقدمہ بازی تک پہنچ گئی۔  
 اس معرکے کی کتابوں میں زبان اور علم و ادب کے ہر ایک مفید اور دل چسپکات  
 کے ساتھ مضحکات و منغلات اور نظریاتی اختلافات کے ساتھ ذائقہ پر خاش کی آمیزش  
 ملتی ہے۔ اور اس آمیزش کے ذمہ داروں میں سب پر مقدم خود غالب کی شخصیت  
 ہے۔ غالب نے قاطع برہان میں نابہ سی زبان کے اسرار و خواہش سے اپنی غصیر  
 معمولی واقفیت اور دل بستگی کا ثبوت دیا لیکن اسی کے ساتھ جو ادعائی اور مزاح  
 انداز بیان انھوں نے اظہار کیا، برہان قاطع کی غلطیوں پر جس طرح چہرے پاموہج  
 گرفت کی اور فرنگ پر بحث کرتے کرتے جس طرح صاحب فرنگ پر حملہ آور ہوئے  
 گئے، اس کو دیکھ کر یہ کہنے میں تاہل کی زیادہ گنجائش نہیں رہتی کہ غالب نے خود ہی  
 اس معرکے کی ہیئت مقرر کر دی تھی، معرکہ قاطع برہان کی افادیت کے سہرے کے  
 ساتھ ساتھ اس کی رکاکت کا الزام بھی غالب ہی کے سر ہے۔ ان کے تیز اور  
 تحقیری لہجے نے ان کے مقابل قائم ہونے والے محاذ میں بھی جارحانہ انداز پیدا  
 کر دیا اور قاطع برہان کی مخالفت میں جو اشتعال پیدا ہوا اس کا محرک بھی مرزا  
 کا یہی لہجہ تھا۔ خواہ عالی اس معرکے پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

”بعض لوگوں کا خیال ہے کہ مرزا نے جو ازراہ شوخی طبع صاحب برہان  
 کا ناجایا خاک اڑایا ہے اور کہیں کہیں انطاظنا ملائم بھی خیفہ و غضب  
 میں ان کے قلم سے ٹپک پڑے ہیں، زیادہ تر اس وجہ سے مخالفت ہوئی ہے کہ  
 یہ خیال صحیح نہیں ہے۔ اگر مرزا صاحب برہان کی نسبت ایسے الفاظ نہ



نہایت تو بھی مخالفت نہ ہوتی کیونکہ کہ ہندوستان کے پرانے تعلیم یافتہ  
 جو کہ میں ان کا نہایت سے ہیں صاحبان میں ہیں ان کے یہ کچھ نہیں  
 گمانی سے لکھنے کا کوئی موقع اس کے سوا باقی نہ رہا کہ کس سر پر آوردہ اور  
 متنازعہ کی کتاب کا رد نہیں اور لوگوں پر یہ ظاہر کریں کہ ہم بھی کوئی چیز  
 ہیں : : زیادہ گار غالب

اس میں شک نہیں کہ غالب اگر ایسے الفاظ نہ لکھتے تو بھی ان کی مخالفت ہوتی  
 لیکن اس میں بھی شک نہیں کہ ان کی زیادہ تر مخالفت ایسے الفاظ لکھنے ہی کی  
 وجہ سے ہوتی۔ اندیشہ سوال پھر بھی باقی رہ جاتا ہے کہ غالب اس طرح صاحب  
 زبان کا جا بجا فکاڑا لے کر اس کو اپنے غیظ و غضب کا نشانہ بنانے اور اس  
 کی نسبت الفاظ ناملائم لکھنے میں کہاں تک حق بجانب تھے اور اس سے بھی  
 زیادہ غور طلب یہ سوال ہے کہ کیا اس تجاذب کے پس پشت محض غالب کی شوخی  
 طبع تھی یا ان کے پیش نظر کوئی خاص مقصد تھا۔ اس سوال کا جواب ہمیں حالی ہی  
 کی بقولہ بالا عبارت کے نصف آخر سے ملنے لگتا ہے۔

خواجہ حالی کا خیال ہے کہ غالب کی مخالفت کے پیچھے ان کے حریفوں  
 کی شہرت طلبی کا فرما تھی اور قاطع برہان کی مخالفت کتابوں کا اصل محرک ان کے  
 معنفوں کا شوق خود نمائی تھا۔ یہ خیال خود غالب اور ان کی قاطع برہان پر بھی صادق  
 آتا ہے۔ اردو اور فارسی کے صاحب طرز شاعر اور شریکار کی حیثیت سے غالب  
 کو یقیناً بڑی شہرت اور منزلت حاصل تھی یہ لیکن غالب خود کو فارسی

سائنات اور اخلاقیات کا بھی بہت بڑا علم تھا۔ ان کا دینی عقائد قدرہ سے  
 بڑے فارسی زبان کے جوہر ان کی ذات کے اندر اتار دیے تھے اور انھیں اپنے  
 ذوق اور طبع سلیم کی بدولت انہیں وہ درجہ حاصل ہے جو درسیات  
 ہندوستانی عاقلوں کو ملنے میں دولت کے بعد کبھی حاصل نہیں ہو سکتا۔ ان کی طبیعت  
 خود بخود غلط سے اچھا اور صحت کو قبول کرتی ہے اور اس طرح گویا وہ علمی مسائل میں  
 اسناد و حوالہ جات سے بے نیاز بلکہ خود رسد ہیں۔ اس لحاظ سے دیکھیے تو فارسی  
 دانی کے میدان میں غالب خود کو شبہ شہرت کا مستحق سمجھتے تھے وہ انھیں حاصل نہ  
 تھی۔ قتل و اسے جو بیک کا انجام غالب کے حسبِ نسا نہیں ہوا تھا۔ ان کا یہ خیال کہ  
 ان کے سامنے قتل اور ہندوستان کے دستگیر فارسی دان بہت وقت میں عام  
 طور پر تسلیم نہیں کیا گیا اور اس حیثیت سے غالب اب بھی کچھ خوں دگنا ہی ہیں  
 بڑے لئے جس سے باہر نکلنے کی کوشش کرنا انھوں نے ضروری سمجھا۔ اسی کوشش  
 کا ایک نام قاطع برہان ہے۔ محمد حسین برہان یقیناً دنیا کے فارسی کا سربراہ آدہ  
 اور ممتاز شخص تھا۔ یہ حیثیت اسے اپنی تالیف برہان قاطع کی بدولت حاصل تھی۔  
 اس برہان قاطع کو دیکرنا اور اس کے مولف کی تحقیر کرنا فوری شہرت کے حصول  
 کا ضامن تھا۔ غالب کے ساتھ نا انصافی نہ ہوگی اگر یہ سمجھا جائے کہ برہان قاطع

---

یہ شہرت و منزلت بھی غالب کا اپنے اصل درجے کے مقابلے میں کم معلوم ہوتی تھی اور جہانگیر  
 شاعری کا لائق ہے ان کا یہ تاثر ہوگا بے جا نہیں تھی۔

کی روکھ کر دہ شہر پانا اور اپنی حیثیت منوانا چاہتے تھے۔ قاطع برہان کے آخری  
چودہ صفحوں میں غالب نے اپنے استاد کی تعلیم اور اپنی "خود خداداد" کی قوت سے  
خاص کیے ہوئے نکات درج کیے ہیں جو برہان قاطع سے غیر متعلق اور قاطع برہان  
کے رسمی موضوع سے باہر ہیں، اور بظاہر کتاب میں ان کے شمول کا مقصد لوگوں  
پر یہ ظاہر کرنا ہے کہ ہم بھی کوئی چیز ہیں۔

اپنے لہجے میں غالب نے ایسی کاٹ پیدا کی کہ تشریح لغات اور تصحیف الفاظ  
کی خشک بحث میں ایک برقی لہر دوڑ گئی، کتاب عام دھپی کی چیز بن گئی اور اسی  
کے ساتھ اس کا مکان ختم ہو گیا کہ کتاب ادبی فن میں پہل پیدا کیے بغیر طاؤں  
پر چل جائے۔ پناں چہ کتاب شائع ہوئی اور طوفان آگیا۔

اور قاطع برہان کو شروع سے آخر تک دیکھئے، صفحہ بہ صفحہ محسوس ہوتا ہے کہ  
غالب خود وہ طوفان اٹھانے پر تھے جس کا پہلا تندھو کا یہی قاطع برہان  
ہے۔ غالب نے خود اس کتاب کو ایک ہنگامے کا پیش خم بنا نے کی کوشش کی

نہ دیکھئے کتنے صفحات، غالب کا ایرال، استاد ہرمز (عبدالصمد) پہلی بار قاطع برہان کے صفحات  
پر نمودار ہوتا ہے، غالب کے فن کے شکلی عناصر کی بحث میں ہرمز سے ان کے استفادے کا ذکر کر کے  
بعض چیزیں اخذ کیے جاتے ہیں۔ لیکن اب یہ تقریباً طے ہو چکا ہے کہ ہرمز ایک خیالی کردار اور غالب  
کو بیکہ تراشی کا کرشمہ تھا جس کے ذریعے انھوں نے ہندستان کا فارسی داغوں پر اپنی قومیت  
نما کرنا چاہی تھی۔ دیکھئے صفحہ ۱۰۷ ہرمز اور عبدالصمد از قاضی عبدالودود مشمولہ احوال غالب

مسئلہ۔

انھوں نے کتاب کا نام قاطع برہان رکھا جس کی برہان خود اپنی طرف متوجہ کرتی ہے۔ یہ نام ہی غالب کے مبارز طلبانہ تمبیوں کی تصویر ہے۔

انھوں نے برہان قاطع کے تحتیں ہزار سے زیادہ الفاظ کی تشریح میں صرف دو سو چوراسی الفاظ سے اختلاف کیا۔ اس طرح برہان قاطع کی غلطیوں کا تناسب ایک فی صد سے کچھ زیادہ نکلتا تھا۔ یہ تناسب چنداں قابل اعتنا نہیں تھا، لیکن غالب نے شروع ہی میں یہ جتا دیا کہ انھوں نے برہان قاطع کی غلطیوں میں سے صرف ایک فی صد کی نشاندہی کی ہے 'اسی کے ساتھ اس پر زور دیا کہ ان کا یہ بیان اپنے پختہ نہیں ہے اور اس طرح انھوں نے سنجیدگی کے ساتھ یہ ظاہر کرنا چاہا کہ برہان قاطع میں جتنے الفاظ کی تشریح کی گئی ہے ان سے زیادہ غلطیاں کی گئی ہیں یعنی اٹھائیس ہزار سے ادھر !

پھر غالب کو ہندستان کے فارسی دانوں سے ابھنا ضرور تھا اس لیے انہوں نے محمد حسین برہان کو ایرانی ماننے سے انکار کر دیا "دکنی" اور دکنی گردن زدنی کہہ کر اس کی تشکیک کی اور اس کی غلطیوں کا خاص سبب یہی قرار دیا کہ وہ ہندستان کا باشندہ تھا۔ اس طرح غالب برہان پر کیے جانے والے تمام اعتراضات کی زد میں ناری دانان ہند کو کھینچ لے آئے۔

اس نعیم کے علاوہ غالب نے یہ بھی کیا کہ قاطع برہان کے کئی حقائق کو قاطع کر دیا، اور ان حقائق سے یہ ثابت کیا کہ قاطع برہان کا خاص طور پر

بہارستان فارسی، داتا گنجینہ سے اقتباس کرتے ہیں۔

مزید یہ کہ تہذیبی کتاب میں دیکھوں نے یہ کہہ کر اپنے مخالفین کو لٹکا رکھا، دیکھو  
یہ برہان قاطع کے مستند دلائل کی نفی ہے۔ اس داتا گنجینہ کی پرغاش سے  
دوست والا نہیں۔

غرض غائب کی کوشش اور مراد بھی تھی کہ قاطع برہان ایک معرکے کا آغاز  
کرے۔ ان کو امید بھی تھی کہ ان کی یہ کتاب ایک معرکے کا آغاز کرے گی جس کی طر  
داخل اشارہ غائب کتاب میں موجود ہے دس خوش ہوں کہ اس جھگڑے سے میرا  
علم کم نہ ہو گا۔ (ختم)

قاطع برہان کی اشاعت سے ان کی کوشش کامیاب نہ ہو سکتی اور امید  
پوری ہو گئی مگر شاید ان کے انداز سے بے زیادہ۔

برہان قاطع پر غالب کے اعتراضات صحیح اور غلط دونوں طرح کے ہیں  
نہی نعت نویسی سے متعلق ان کے اصولی اعتراضات بیشتر صحیح ہیں۔ بہر حال یہاں  
قاطع برہان کا عقیدہ غائب یا اس معرکے کا تاریخی جائزہ مقصود نہیں۔ غالب کی  
یہ بہت مشہور، بہت دیکھی اور بہت معلومات افزا کتاب متنبی فارسی نثر میں ہے ذیل  
میں اس کے منتخب مقامات کا اردو ترجمہ پیش کیا جا رہا ہے تاکہ فارسی نہ جانتے والے  
شائقین غالب بھی اس کتاب کی چکھ سکیں۔



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

یا انسید انشاء الغالب

۱۵۵۰ء کی شورشوں کے دوران میں اس تہنائی اور بے لوثی کے عالم میں تھا کہ پہلو میں سایے کے سوا کوئی سا کھنڈ نہ تھا اور فقر کے سامنے وسائیر اور زبان قیاس کے سوا کوئی تحریر نہ تھی، ستم آباد دہلی میں اپنے گھر کے کونے میں بے تسار حرکت پڑا رہتا تھا۔ اگرچہ میں اس ہنگامے میں قید نہیں ہوا لیکن بے گزند بھی نہ رہ سکا میں نے ان واقعات کی سرگزشت مستند بند کرنا شروع کی اور دستبند کے نام سے ایک کتاب لکھ دی۔ اس کتاب کے مکمل ہو جانے کے بعد سے جب تہنائی کا غم زور کرتا میں زبان قاطع دیکھنے لگتا۔ چونکہ اس کتاب میں غلط بیانیوں کی گئی ہیں اور یہ لوگوں کو گمراہ کرتی ہے اور میرا آئین آلود گاہی ہے، اس سے اپنے پیڑوں (کے اس کتاب سے گمراہ ہونے) پر میرا دل جل اٹھا اور میں نے صحیح جادے کو متذکر کر دیا تاکہ وہ بھٹکنے نہ پائیں۔

جامع ثنائت (محمد حسین برہان) کو نہ جن معنی کا خیال ہے نہ جو ہر لفظ پر اس کی نظر اس نے بہ نسبت کے تیسرے اور چوتھے لفظ تک کی رعایت ملحوظ رکھنے اور میرا دست لکھا خالیان ضخیم کی طرف منسوب ساتھ کے متعلق نئی تحقیق یہ ہے کہ یہ کتاب جعلی ہے اس کے مصنف کی شہسخت فریسی

ہے اور پرانی فارسی زبان کے جو نمونے اس میں پیش کیے گئے ہیں وہ عجیب و غریب اور غلط ہیں۔ یہ نسبت بہ نسبت لفظ کسی درجہ میں بن الفافا کی تشریح کی جائے انھیں خاص طور پر نسبت کیے گئے ہیں۔

نعت کی تعداد بڑھانے پر کمر باندھ لی ہے۔ نہ اس دھن کے پیچھے وہ قاعدہ استخراج کے برہم ہونے کی پروا کرتا ہے اور نہ اس خواہش کے آگے فرہنگ میں مولات کے شمول۔ شراتا ہے۔ اس کے نزدیک ہر مصدر ایک نعت ہے اور اس مصدر سے مشتق ہونے والا ہر کلمہ بھی ایک نعت ہے۔ تم باز ہا و بکھیر گے کہ اس نے ایک مصدر کو اس کے مشتقات کے ساتھ درج کیا اور محض بائے موحده زائد بڑھا کر اسے درج کر دیا۔ زیادہ تر ناموس الفاظ درج کرتا ہے اور جو کسی نے نہیں لکھا وہ یہ فحشا ہے۔ جس طرح کمال اسمیں کا لقب "خلاق المعانی" ہے، اسی طرح اگر اس بزرگوار کو "خلاق الالفاظ" کا لقب دے دیا جائے تو عجب نہیں!

میں نے برہان قاطع کی غلطیوں میں سے بہت کم لکھی ہیں۔ یہ تک کہنا مبالغہ نہ ہوگا کہ میں نے اس کی سو غلطیوں میں سے ایک لکھی ہے..... وہ کوئی صحیفہ آسمانی تو ہے نہیں کہ اس میں چون و چرا کی گنجائش نہ ہو۔ ہر حال ایک انسان کا کلام ہے جو چاہے اسے نہ ان نظر پر تو لے سکتا ہے۔

یہ کتاب قاطع برہان جو میں نے لکھی ہے اس کے مطالعے کی شرط یہ ہے کہ جب اسے پڑھنے کا ارادہ کریں تو برہان قاطع کو بھی اس کے ساتھ رکھیں۔ اسے بھی دیکھتے چلیں اور اسے بھی "لیکن چشم حقیقت نگر سے دیکھیں، چشم غلط ہیں سے نہیں۔"

میں نے اس تحریر میں یہ طریقہ اختیار کیا ہے کہ پہلے اصل کی عبارت شرع میں کتاب کا نام برہان قاطع لکھ کر درج کی ہے اور پھر اپنی عبارت جس کا عنوان

برہان قاطع نکالنا اپنی قاطع برہان قرار دیا ہے۔ اور وہاں ٹکڑے ٹکڑے کی درست برہان قاطع کی اصل عبارت نقل نہیں کی گئی۔۔۔۔۔ وہاں لفظ "تنبیہ" لکھا ہے۔  
(قطعہ تاریخ)

یا فت چوں دشماں دین تخریر  
آئکہ برہان قاطعش نام است  
شد مسمی بہ " قاطع برہان " دس الفاظ سال تمام است (۶۰۰۰۰)  
برہان قاطع : آب در جگہ داشتن "کنایہ ہے سستی سے۔ اور تو نگری بھی مراد لیتے ہیں۔

"قاطع برہان۔ کنایہ کی درستی میں کلام نہیں، کہ ہم اس میں بت کر اس کے بعد دو ستر لغت کے طور پر "آب در جگہ داشتن" لاکر اس کے معنی لکھا ہے۔ "پانی مناس ہے" ہر عاقل سمجھ سکتا ہے کہ جب "آب در جگہ داشتن" بمعنی قبول ٹکڑے دینا تو پھر نون نفی کے ساتھ عیب مضارع کو دوسرا لغت قرار دینے کی کیا ضرورت تھی ؟  
تنبیہ : "آبشت" "آبشت گاہ" "آبشت گز" "آبشت" "آبشت گاہ" "آبشت گز" "آبشت گز" غرض ایک انڈی سے چھ بچے نکالے ہیں اور سب سب چمکا ٹکڑے کا نہ دو زندہ ہی میں گزفتار اس نے "آبشت" کو مصدر اور "آبشت" کو اس کا "انٹیم" بنا "آبشت گاہ" اور "آبشت گز" کو دو جدا گانہ لغت اور اسی طرح "آبشت گاہ" اور "آبشت گز" کو دو الگ لغت قرار دیا اور اصل لفظ کی حقیقت کو قبول نہ کیا۔  
مجاہد : واقعہ یہ ہے کہ "آبشت" اور سن کو سنش میں بدل کر "آبشت" "آبشت" ایک حاد اور غیر منصرف اسم ہے جو عموماً اس چیز کے لیے آتا ہے جو نظر و ذہن سے پہچان



ہوا اور بانٹھیں والہ عورت کے یہ استعمال ہوتا ہے اور میت اخلا کو بھی لہجہ  
 گاہ میں لے گئے کہ اس کو نظر سے ہر شیدہ رکھا جاتا ہے اور لوگ وہاں تنہا  
 ہوتے ہیں۔ سو ایسے شخص کے جو کلاہ اور کلاہ میں تفرق کرتا ہو کون ہے جو  
 بہشت گاہ اور آہشت گاہ یا آہشت گاہ اور آہشت گاہ کو ایک دیکھے گا؟  
 بہشت گاہ اور آہشت گاہ والے ہر وزن اور معنی آذر چو کہ آگ کو کہتے ہیں۔  
 تمام بہشت گاہ اور آہشت گاہ کہہ دیا تو بہر وزن مادر کیوں کہا؟ اور  
 اگر بہشت گاہ اور آہشت گاہ چادر کہا جوتا۔ چادر کو پھوڑنا اور مادر کو لانا ہے حیاتی  
 ہے اور یہ شعر کس قدر دل چسپ ہے کہ "آذر یعنی آذر چو کہ آگ کو کہتے ہیں۔ آذر  
 دانش کہیں اور مجھے سمجھائیں کہ کیا آذر اور آذر دو الگ الگ لغت اور اسم  
 ہیں؟" لفظ (بہشت گاہ) کے عقیدے کے موافق اس لفظ کی شریک یوں ہونا چاہیے  
 یعنی آذر آگ کو کہتے ہیں اور ذال سے بھی لکھتے ہیں۔ پھر اس نے اسم آذر کی  
 بحث میں ایک اور فصل قائم کر کے بات کو اندازے سے زیادہ طول دے  
 دیا ہے۔ میں کہتا ہوں کہ آذر ذال سے ہرگز نہیں ہے اور ہیئت اور دل کے نام  
 میں آذر ذال سے نکھاجاتا ہے وہ سب دراصل وال ہی سے (آذر) ہے۔  
 میرے فہم کی تراویش سے جگر تشنگان تحقیق سیراب ہوں کہ فارسی میں کوئی اور

لہجہ یعنی اس لفظ سے دوسرے کلموں کا اشتقاق نہیں ہوتا۔ چنانچہ اس کی شکل میں جدیدی  
 نہیں جوتی کہ ایران کے شمس سال کے نو میں جیسے کا نام اور ہر جیسے کے نو میں کو بھی آذر کہتے ہیں۔

حیثیت خود المخرج بلکہ تقریب المخرج بھی نہیں ہیں۔ اس سے قوت اور قس نہیں ہے  
 قس ہے اور قس نہیں ہے 'القس' ہے جس میں ہے بلکہ قس ہے قس نہیں ہے۔  
 ہے کہ جب فارسی میں نہ موجود ہے اور قس اور قس نہیں ہیں تو ذال کیوں ہو گا؟ البتہ  
 ایران کے پرانے کتب خانوں کا قاعدہ یہ تھا کہ وہ ذال کے اوپر ایک نقطہ لگا دیا  
 کرتے تھے۔ بعد ذالوں کو اس رسم خط سے گمان ہوا کہ فارسی میں ذال موجود ہے جبکہ  
 اس منسلک کے نیچے میں ذال کا وجود ہی ختم ہوا جابجا کفا اور صرف ذال رہا  
 جاتا تھا اس لیے اٹا بر غریب نے ایک قاعدہ قرار دیا اور اسی قاعدہ پر ذال  
 ذال کے تقریب کی بنیاد رکھی۔

اور یہ جو میں کہہ رہا ہوں یہ میرا قول نہیں بلکہ میرے استاد کا فرمان ہے۔ وہ  
 "شہر مزدنام ایک باریک نثر اور فرزند تھا جو ساسانیوں کی نسل سے تعلق رکھتا  
 تھا۔ علم و دانش سے اپنی طرح بہرہ اندوز ہوئے بعد اس نے مذہب اسلام  
 اختیار کر لیا اور اپنا نام عبدالصمد رکھا۔ وہ سن بارہ سو گھیسویں (۱۲۶۰ھ) میں بطریق  
 ریاست ہندوستان آیا اور شہر اکبر آباد میں، جہاں میری پیدائش اور تربیت  
 ہوئی میرے ہی غم خانہ میں دو برس تک مقیم رہا۔ میں نے "آئین معنی آفرینی"  
 اور کشیش چچا نہ بنی" اس سے حاصل کیا ہے۔ اس کی ذات پر آفرین اور اس کی

لے متی المخرج: کیاں آواز دالے اور تقریب المخرج: ملحق ملحق آواز دالے لے متی آفرینی: شاعر  
 اور بکا نہ بنی: توحید و جودی (کجواکد قاضی عبدالودود: مضمون: "میرزا غلام احمد")

روح پر آباد۔ اسی سلسلے میں یہ بھی بتا دیا جائے کہ پہلچ ہی زبان میں ”آباد“ و ”دست“  
 معنی رکھنے کے علاوہ ”آفرین“ کے معنی بھی رکھتا ہے۔ اور ”ثقت“ ترجمہ ”حضرت“  
 کا اور ”تمیاز“ اس کا مرادف ہے۔

سیرابی نظم اثر فیض حکیم است۔ شرح گفت جم ہی چکد از مغز سفاک  
 برہان قاطع۔ ”آرازش“ بردن آراش بمعنی خیر و خیرات کرنا اور مدد  
 خدا میں کسی کو کچھ دینا۔

قاطع برہان۔ خیرات و اشیاء کے معنی میں ”آرازش“ بردن ہر دانش سے  
 جیسا کہ وہ حمد الف و س کی فصل میں لکھتا ہے۔ ”آرازش“ دکنی لہجہ کی ”دوشیزہ“ فکر  
 کی اولاد ہے۔

برہان قاطع۔ ”آسودہ“ بردن آلودہ بمعنی بے زحمت بے مزاحمت  
 بے مشقت۔ اور خفتہ و خوابیدہ کے معنی میں بھی آیا ہے۔

قاطع برہان۔ قاعدہ یہ ہے کہ نظیر کے لیے ایسا لفظ لائے ہیں جو زیر  
 تشریح لغت کی نسبت آسان تر اور مشہور تر ہو۔ ”آسودہ“ کے مقابلے میں ”آلودہ“

۱۔ مراد محمد حسین برہان (غالب اسے تبریز کے بجائے دکن کا باشندہ قرار دے گا اس کو  
 مستند ماننے سے انکار کرتے ہیں)

۲۔ یعنی جائز اور صحیح الاصل نہیں ہے۔ ”دوشیزہ“ فکر کی اولاد میں طنز کا فشر موجود ہے۔

مشہور اور آسان ترکاں ہے؛ ہر شخص جانتا ہے کہ وہ آسودن کا مفعول اور یہ آسودن کا مفعول ہے۔ بچے گلستان پڑھنے سے پہلے مصدروں اور مشتقات کا علم حاصل کرتے ہیں۔ غرض مشہور مصدروں کو لغت سمجھنا آدمی کا کام نہیں ہے۔ ایک اور جگہ "آفتہ" کو لغت قرار دیا ہے اور (ظہیر کے لیے) اس کا ہم وزن "آفتہ" لکھا ہے۔ ایک غیر مالوس لغت ہے، نہ عبارتوں میں لکھا جاتا ہے نہ زبانوں سے بدلا جاتا ہے۔ برہان قاطع۔ "آفریں" بردن آتشیں بمعنی تحسین و ستائش و دعائے نیک اور آفرینندہ پیدا کرنے والا کے معنی میں رائج ہے۔

قاطع برہان: "آفریں" ایسا لغت نہیں ہے کہ کوئی اسے جانتا نہ ہو اور اس کا وزن بتانے کے لیے ظہیر لانا پڑے۔ ..... اور ظہیر بھی اس صفت کی کیا "آفریں" میں نہ کو متحرک پڑھے "آفریں" یا "آتشیں" میں نہ کو ساکن (آتشیں) اور یہ کہنا کہ "آفرینندہ" کے معنی میں رائج ہے لفظ بمعنی پرستہ کرنا ہے۔ "آفریں" ایک جامد اور غیر منصروف لغت ہے بمعنی تحسین و مرجا۔ البتہ "آفریں" ایک اور لغت ہے جو مصدر آفریدن کے مشتقات ہیں امر کا صیغہ ہے۔ اور صیغہ امر کے پہلے جیت تک کوئی اسم نہ لگایا جائے اس وقت تک وہ ہرگز فاعل کے معنی نہیں دیتا۔

لہذا "آفریں" میں ت سائن ہے (بردن دور بین) اور آتشیں "ہما بوز آتش" سے نکلا ہے۔ متحرک ہے۔ بردن سرزمین۔ غالب کا اعتراض یہ ہے کہ "آفریں" اور آتشیں "ہم وزن نہیں ہیں اس لیے "آفریں" کی نظیر آتشیں سے نہیں دی جاسکتی۔ البتہ غالب اعتراض (تدوین) کو

قصہ مختصر "آفریں" نہ ہر وزن آتیں ہے نہ بمعنی دعائے نیک اور نہ بمعنی آفرینندہ۔  
 برہان قاطع: "آواز گشتن" بمعنی شہرہ ہونا، مشہور ہونا اور اس کے  
 بعد دوسری فصل میں "آوازہ گشتن" بھی اسی معنی میں لکھتا ہے۔ غالب  
 قاطع برہان: "بلند آوازہ گشتن" بمعنی شہرت مستم۔ لیکن تنہا "آواز گشتن"  
 یا "آوازہ گشتن" کی بمعنی "شہرت" شہرت نہیں ہے۔ وہی نے زمانہ کسی نے سنا ہوگا۔  
 برہان قاطع: "ارنگ" ہر وزن فرہنگ۔ مانی نقاش کا نگار خانہ، بت خانہ  
 حسین کا نام بھی ہے۔ اور ایک کتاب کا نام بھی جس میں مانی کی بنائی ہوئی تصویریں  
 ہیں۔ اور بعض نے اس لغت میں تہ کی جگہ "ارنگ" بھی لکھا ہے۔  
 قاطع برہان: کیا نگار خانہ مانی کچھ اور ہے اور کتاب جس میں مانی کی بنائی  
 ہوئی تصویریں ہیں یہ وہ کچھ اور چیز ہے؟ کیا کہنا اس حسن بیان کا۔ پھر ایک اور جگہ  
 اسی لغت کو "ارنگ" بہ ثلثہ خبثت لکھا ہے، پھر دوسری جگہ "ارنگ" بہ جم  
 لہ "بہ ثلثہ خبثت" ہے۔ یعنی اس لفظ کے ساتھ جو لفظ "خبثت" میں ہے اس کے ساتھ جو لفظ "خبثت"  
 میں ہے بطریقہ کسی لفظ کے الگ سے نہیں اور اس کے کسی خاص حرف کی نشان دہی کے لیے اختیار کیا  
 جاتا تھا تاکہ غلط فہمی کا امکان باقی نہ رہے۔ غالب یہاں نظیر کے لیے جتنے الفاظ لائے ہیں "خبثت" جنوں، شر، سودا،  
 بچند، ان سب میں صاحب برہان کی سچ پہچان ہے (صفحہ ۶۷ کا بقیہ) ہے کہ "آفریں" معنی تحسین ایک لفظ اور مصدر  
 "آفرین" رسید کرنا، اکامینہ "آفریں" رسید کرنا، الگ لفظ ہے اس لیے ان دونوں لفظوں کو ایک ہی طرح نہیں کرنا  
 چاہیے تھا۔ دوسرا "آفریں" بمعنی پیدا کرنا ہے اور وہ فاعل یعنی آفرینندہ "پیدا کرنے والا" کا مفہوم صرف اس  
 وقت دے گا جس کے پہلے کوئی اکم بھی لگا یا جائے جیسے "جہاں آفریں"، "میں آفریں" وغیرہ۔

جنون اور پھر ارٹنگ: یہ شاہی شاڈ "پیر ارٹنگ" بہترین سودا پیر ارٹنگ "بہترین  
 چند بتایا ہے۔ لا حول ولا قوۃ الا باللہ العلیٰ العظیم: ارٹنگ، محض مریض نفسیہ کہہ سکتے  
 ہیں مگر چونکہ اس کو مافی السبیت وی جاتی ہے اس لیے "ارٹنگ مافی" اور  
 ارٹنگ مافی "بھی کہتے ہیں جاتی رہے" ارٹنگ "ارٹنگ" ارٹنگ "ارٹنگ  
 ان چاروں لفظوں کا کوئی وجود خارجی نہیں ہے۔ البتہ "ارٹنگ" ایک اسم  
 ہے جس کے مختلف زمانوں میں تین تلی ہوئے ہیں۔ اول ایک: دو جس کو ستم نے ہلاک  
 کیا "دم ایک پہلوان جس کو طوس نے قتل کیا، سوم ایک نقاش جو مافی اور بتزد  
 کی طرح اس فن کا شہرہ ہر تھا، چہا کہ "دلانا نقاشی گنجوی علیہ الرحمۃ" شیراز  
 میں شیریں کی زبان سے فرماتے ہیں۔

پنفس سر دو انجم مافی دارنگ

طراز سحر می بستند بدنگ

برہان قاطع: "انجم روز" کتاب ہے آفتاب عالم "تاب" سے۔

قاطع برہان: "شمارہ روز" اور "انجم روز" انجم نے مناسبت: مگر آفتاب

کا نام "انجم روز" کسی نے نہ سنا ہو گا۔ اور اگر غریب کو فارسی کے "نجم مخلوق" کو نہ

تفاتی "نجم روز" لکھا ہوتا کہ "انجم روز" اس لیے کہ "انجم" صیفہ ہے ان آفتاب

مفسر۔

۷۵ "شاڈ" بیہودہ کہ اس

برہان قاطع - "بہت کدہ" : بمعنی بہت خانہ اس لیے کہ کدہ بمعنی "خانہ" بھی استعمال ہوا ہے۔

قاطع برہان : یا خدا بہت کدہ کون نہیں جانتا؟ اور یہ جو بکا ہے کہ کدہ بمعنی خانہ بھی استعمال ہوا ہے "تو کیا کدہ کے کچھ اور معنی بھی ہیں؟ برہان قاطع : "نہ" : معنوں میں یہ لفظ کدہ کہتے ہیں۔

قاطع برہان : یہ سچ مدال تو یہ جانتا ہے کہ اس میں ہیں "نہ" عربی لفظ ہے جو ذال سے پہلے نہ کہ نہ کے لیے لیکن چونکہ میں لغت عربی کا محقق نہیں ہوں لہذا اس باب میں سکوت اختیار کرتا ہوں۔ دیکھنا ہے کہ باب : انش کیا فرماتے ہیں۔

برہان قاطع - "پازراج" : بردن "تاراج" دودھ پلانے والی عورت اور دانی کو کہتے ہیں۔ عربی میں اسے قابلہ اور منہ کہتے ہیں۔

قاطع برہان : ہے ہے! "پازراج" دودھ پلانے والی عورت کو کہاں کہتے ہیں؟ "پازراج" اس عورت کو کہتے ہیں جو حلیہ و رنگ کی خدمت کرتی اور سچہ جاتی ہے۔ عربی میں اس کو قابلہ اور منہ کہتے ہیں "دانی جانی" کہتے ہیں۔ اور دودھ پلانے والی عورت کو عربی میں "مرضیہ" اور منہ کہتے ہیں "دانی دد جانی" کہتے ہیں اور ذمہ اردو میں "انا کہتے ہیں" بردن "بتا" "مراد منہ ہے" ہمارا کا۔

تنبیہ : "تردامن" کی تشریح تو طرح سے کی ہے "فاسق" فاجر "بہیمان" عاقل مجرم "گناہگار" آلودہ "مہمیت" معیوب "لمرشد" یا خدا! کیا ان میں سے ایک لفظ گمانی نہ ہو؟ انہیں نہیں، یہ لفظ تو ہم معنی ہیں اور یہ ذال لفظ غریب یعنی "بہیمان"

کس لیے بڑھا دیا؟ کہاں تردا منی کہاں بگمائی !

برہان قاطع : ”تیزی“ : بمعنی عربی اور اس سے عربی شریکان فارسی دانان مراد ہوتے ہیں ۔

قاطع برہان : سب سے پہلے تو عبارت کی ”تولی“ پر ملاحظہ فرما سکتی ہے ۔ یہ ”عربی شریکان فارسی دانان“ کس ملک کا طرز تزیین ہے ؟ ”شبابان دادگر“ کہتے ہیں ”یا“ ”شبابان دادگران“ ؟ ”یعنی یہ نصیب صرف خود تیار کا کافی ہے اور عذرت میں اس کا اعادہ نا انصافی ہے ۔ معلوم ہو گیا کہ رخصت صاحب برہان نہ تو نبات خود تیری ہے نہ خناسائے حقیقت لفظ ”تیزی“ بمعنی ”عربی“ ”بگمائی“ نہیں ہے بلکہ عربی کا مراد لفظ ”تاری“ ہے اور ”تیزی“ اس کا ابدال ہے اور یہ لفظ ”تیزی“ رعایت قافیہ کی ضرورت کے سوا کبھی سخن مندوں کی زبان قلم پر نہیں آتا ۔ اور اس کے بیورت میں بھی نہ ہی عربی شریکان کے معنی دیتا ہے ”صفت فارسی“ ”وافی“ اس سے مستعار نہیں ہوتی ۔

برہان قاطع : ”بگمائی“ : بروزن فکر گرد و خاک کو کہتے ہیں ۔ ہزار کی علمی زبان میں بھی یہ لفظ ایسی ہی نہ کہتا ہے

قاطع برہان : ”بن کی علمی زبان“ تو ہم جانتے نہیں کہ اس کے بارے میں کچھ بات کر سکیں ہم ”زیب“ کہتے ہیں کہ ”گمراہ“ ”اڈالے“ ”ذاتی“ ”خود“ ”عام طور پر“ ”پاؤں“



”جھکڑ“ کہتے ہیں۔ غری مدح کثیر ولے قصیدے میں کہتا ہے۔

در پاشنگ از شبنم گل گردن شاں است

آں باد کہ در بند گم آید ”جھکڑ“ آید

یہ وہی ”جھکڑ“ ہے جسے اس نے بچے کے تغیر کے ساتھ استعمال کیا ہے اور یہ لغت فاریسی الاصل ہرگز نہیں ہے۔

یہ بان قاطع۔ ”دب“: بفتح اول و سکون ثانی۔ بمعنی حفاظت کرنا، اور ہندوستانی میں گھوڑا کدالنے کو کہتے ہیں اور دب کے ساتھ دب (دب) دانبرے کا نام ہے جسے عربی میں ”دب“ کہتے ہیں اور ”دب“ اس کا معرب ہے۔ اور بہ صنم اول (دب) عربی میں دیکھ کر کہتے ہیں۔ اگر کسی نئے نئے پاگل شخص کو دیکھ کر خون دیا جائے تو وہ ٹھیکہ ہو جاتا ہے۔

قاطع بہان: پہلے تو میں یہ پوچھتا ہوں کہ دوسری لفظ میں حرف ثانی کو ساکن بنانے سے کیا فائدہ؟ دوسرا سوال یہ ہے ”دب“ بمعنی حفاظت کرنا کس گروہ کی بول چال ہے؟ تیسرے یہ جاننا چاہتا ہوں کہ گھوڑا کدالنے کے معنی میں ”دب“ کہاں کی ہندی ہے؟ چوتھے اس عقیدہ و شمار کی کشائش کی آرزو ہے کہ ”عربی میں دب کہتے ہیں اور دب اس کا معرب ہے اور اس فقرے کا کیا مطلب ہے؟ اگر دب (دب) کی تقریب ہے تو کیوں کہا کہ عربی میں اسے (دب) کہتے ہیں اور اگر دب اصلۃ عربی لفظ ہے تو یہ کیوں لکھا کہ دب اس (دب) کا معرب ہے؟ غرض اس عبارت کے خاتمے کو دیکھ کر، جہاں وہ دیکھنے کے خون کی خاصیت

کرنا ہے 'میرادل اس' ناقل ناماقل کی بے کسی پر کڑھتا ہے۔ کیا کوئی اس کا غوا  
یا تیمار دار ایسا نہ تھا کہ جب اس بے چارے نے فرنگ لکھنے کا ارادہ کیا تھا اور  
ذہنی جنون کی ابتدا کئی اسی وقت کچھ کا خون اس کے حلق میں اٹھلٹا، ناک  
میں چمٹھاتا اور تلووں پر ملتا کہ یہ جنون کے عارضے سے چھٹکا راپاتا اور یوں ہڈیاں  
دکبتا۔

برہان قاطع: "سفید" سپید کا ہم وزن اور ہم معنی "سوریاہ" کے برعکس ہوتا  
ہے۔ عربی میں اسے "ابيض" کہتے ہیں۔

قاطع برہان۔ تھا بچہ بھی سفید اور سیاہ بولتا ہے: "سفید" کو لغت قرار  
دینا پھر اس کا ہم وزن لفظ "سپید" لانا پھر اسی لفظ "سپید" کو معنی کی تشریح کے لیے  
استعمال کرنا، پھر بھی چین سے نہ بیٹھنا اور "سیاہ" کو اس کا برعکس لکھنا اور حجب  
تک اس کی عربی "ابيض" نہ لکھنا اس وقت تک تسلیم ہاتھ سے نہ رکھنا، دیوانہ  
بھی تو یہ سب نہ کرے گا! یہ تو کوئی مسخرہ ہی کر سکتا ہے تاکہ اہل محفل سنیں اس  
کی گدڑی پر ہاتھ نہ کریں اور گالیاں دیں۔

تنبیہ: "ضال" کو میوہ سرخ رنگ کا نام بتانا ہے اور وضاحت کرتا  
ہے کہ عربی میں اسے "ثمرة السدر" فارسی میں "کنار" اور ہندی میں "بیر" کہتے  
ہیں، اور یہ نہیں بتاتا کہ خود "ضال" کس زبان میں کہتے ہیں۔ غالباً تانکے  
دیو دل کی زبان ہوگی۔ اس کے رنگ کو سرخ میں محدود کرنا اور اسے غلاب  
سے مشابہ بتانا اس پھیل پر تہمت ہے۔

برہان قاطع : "فراُمشت" : بمعنی فراموشی یعنی یاد سے اتر جانا ۔ اور  
چیز کوئی ہاتھ میں لیتا ہے اسے بھی "فراُمشت" کہتے ہیں ۔

قاطع برہان : جب جو ہر لفظ کی حقیقت نہیں جانتا تو فرہنگ  
بچوں لکھ رہا ہو ، ٹاٹ بنتا ، رسی بٹتا ، ایندھن بیچتا ، بھاڑ جھوکتا ، سب جانتے ہیں  
کہ "فراُمشت" "فراُمش" (مخفف فراموش) کا مزید علیہ ہے " بمعنی فراموش " چہ معنی  
وارد ؟ اور یہ جو اس لفظ کے سوا سب میں دوسرے معنی گھیسڑ دیے ہیں ہاتھ میں  
لی جانے والی چیز ، وہ نہ معلوم کس امر و باز سے سیکھے ہیں : "فرا" مرادیت " بمعنی  
"علی" (پر) ایک الگ لفظ ہے اور "مشت" ایک الگ لفظ ۔ (فراُمشت ایسا ہی ہے)  
جیسے "بردست" اور "در دست" : وہ اس مرکب لفظ کو ایک مستقل لغت سمجھ بیٹھا ۔ میں  
سمجھتا ہوں کہ اسے نہ تو "فرا" کے معنی معلوم ہیں ، نہ "مشت" کے ۔ اس نے کہیں "فراُمشت"  
لکھا دیکھا ہو گا ، چونکہ ہاں پر سہو و نیاں د فراموش کے معنی لکھتے نہ ہوں گے اس لیے  
کسی سے پوچھا ہو گا ۔ اس نے بتایا ہو گا کہ جو چیز ہاتھ پر رکھی جائے اسے "فراُمشت"  
کہتے ہیں ۔ پس اس نے یعنی دل پر رکھ لیے اور فرہنگ میں درج کر دیے ..... اور  
اس طرح کی ناگوار صورتیں اس کتاب میں اتنی ہیں کہ بیان نہیں ہو سکتیں ۔

برہان قاطع : "کالب" : بروزن و معنی قالب ۔ اسے "کالبہ" بھی کہتے ہیں ۔  
قاطع برہان : اگر حیرت غالب نہ ہوتی تو میں ملتے ملتے بے پیش  
ہو جاتا ۔ مجھلا "کالب" "بروزن" قالب کے بھی کوئی معنی ہیں ؟ عربی میں "قالب"  
اور فارسی میں "کالبہ" معنی سیم ہے اور اس شے کو بھی کہتے ہیں جس کو ہندوستانی میں

"سانچا" کہتے ہیں۔ یہ "کالب" کہاں کا لغت ہے؟ کالبہ کی مخففت ہے تو میر۔ مگر یہ بھی نہیں ہو سکتا۔ اور اگر ایسا ہی تھا تو تخفیف کالبہ کی طرف اشارہ کرنا چاہیے تھا۔ یہاں پہنچ کر اور "کالب" بروزن و بمعنی قالب دیکھ کر میر نے دوبارہ قاطع کے صفحات پلٹے اور "قاف مع الالف" کی فصل دیکھی۔ وہاں "قالب" کا نشان بھی نہ ملا۔ اگر دیکھی اس لغت سے واقف تھا تو یہاں پرست درج کیوں نہیں کیا؟ اور اگر ناواقف تھا تو "کالب" کی شرح میں اس سے کام کہاں سے لے لیا؟ دراصل چونکہ ہر ملک کے جاہل گنوار قاف کو کلمات ادیشین کو سین بولتے ہیں اور اغلباً دکن میں بھی یہی لہجہ رائج ہے لہذا اس نے بھی قوم کی پیروی کی اور "کالب" کو صحیح تلفظ اور اصل لغت سمجھا۔

برہان قاطع: "مدہوش" بروزن سرپوش۔ سرگشتہ و حیران کہتے ہیں۔ عربی میں "صاحب دہشت"!

قاطع برہان: میں جانتا ہوں کہ دکنی عربی، فارسی اور ہندی الفاظ کا گھر اچاڑنے والا ہے حقیقت کسی لفظ کی نہیں جانتا مگر ہر لفظ کے بارے میں بولتا ضرور ہے۔ یہاں اس کے انداز تحریر سے ظاہر ہوتا ہے کہ "مدہوش" واد مجہول کے ساتھ ہونامی میں اس کے معنی سرگشتہ اور عربی میں صاحب دہشت ہیں خدانے عاقل کی قسم ایسا نہیں ہے: "مدہوش" عربی الاصل لغت اور "دہشت" کسا مغلول ہے۔ اور عربی میں کوئی صیغہ مغلول واد مجہول کے ساتھ نہیں ملتا۔ اہل ایران تصرف کر کے "مدہوش" کو واد مجہول کے ساتھ اور مست و مجہول

کے مراد کے طور پر استعمال کرنے لگے ہیں۔ ورنہ یہ لغت نہ تو بد وزن سرکشی  
 ہے نہ بمعنی سرگشتہ و حیران۔ دہشت کے مفعول کو صاحب دہشت کہنا نسبت  
 عجیب ہے۔ (صاحب برہان نے) یہ کیوں نہ کہا کہ مدہم شش دہشت کا مفعول  
 ہے۔ میں خود کہتا ہوں کہ کیوں نہ کہا اور خود ہی مہنتا ہوں کہ جب جانتا ہی  
 نہ تھا تو کیوں کہتا؟

برہان قاطع: "مہند": بد وزن فرزند۔ تیغ و شمشیر مہندی کہتے ہیں۔  
 قاطع برہان: لعنت تو کھ دیا لیکن یہ تو تیغ نہیں کی کہ آخر تیغ مہندی کو  
 کس زبان میں "مہند" کہتے ہیں۔ تیغ مہندی تو سروی ہے لیکن اسے مہندی  
 میں "مہند" کہتے ہیں نہ فارسی میں "نہ عری میں نہ ترکی میں۔ اور ایسے لغات اس  
 کتاب میں بہت ہیں۔

برہان قاطع: "ننا": پودنے کی ایک قسم ہوتی ہے۔ اصل عربی لفظ "ننا"  
 ہے۔ اہل ایران آنخ کے رخ کو حذف کر کے "ننا" بولتے ہیں۔

قاطع برہان۔ پہلے اصل لعنت لکھنا چاہیے تھا، پھر بتانا کہ ایرانیوں نے  
 آنخ کے رخ کو حذف کر دیا ہے، حالانکہ ایرانیوں نے حذف نہیں کیا۔ اس کج  
 فہم تاریک خیال کو جہاں کہیں کوئی منگیا لایا ہے اس نے اس کی گفتگو پر کان  
 لگائے ہیں۔ چونکہ اس لغت (ننا) میں آنخ و رخ تلفظ میں ٹھیک سے نہیں  
 آتا۔ اور اس سلسلے میں ایرانیوں اور ہندوستانیوں کا حال کیا ہے لہذا  
 اس نے اپنے قیاس سے آنخ کے عین کو حذف مت قرار دے دیا ہے۔ دوسرا

لطیفہ یہ کہ "فنا" کو "پودے" کی ایک قسم بتاتا ہے اور یہ نہیں سوچتا کہ "پودہ" تو ایک مشہور پرندے کا نام ہے اور جس نہات کی عربی "فنا" ہے اسے پودہ نہ کہتے ہیں۔ گویا "فنا" کا عین دکنی کے خیال میں ایرانیوں نے حذف کر دیا اور پودہ "کی" بنی جو اس نے حذف کر دی۔ سہاں اللہ۔

تنبیہ: لفظ "لڑاں" کی شرح دیکھنے سے پتا چلا کہ دکنی کی کشتہ میں ہندیوں کا جتنا مادہ موجود تھا اس میں سے آدھا تو پوری کتاب میں صرف ہوا اور آدھا اس لفظ کی شرح میں کام آیا ہے۔ حیا و ندامت پر مبنی والوں کو انصاف کی توفیق دے تاکہ میری کوشش راہیگاں نہ جلتے کہتا ہے۔

"لڑاں" بروزن رداں، بمعنی خراں، جنباں، حرکت کناں لڑاں، نالاں، لاری کناں، فریاد زناں، نالیدہ، جنبہ، نالیدن جنبہ، کوز، خم شدہ، خمیدہ، دوتا گردیدہ، کہنہ، لاغر، غنیف، آنکھ، پوٹیاں، آنکھ، ہوشیاری۔

ان باتیں معنوں میں سے "خرماں"، "جنباں"، "حرکت کناں"، "جنبہ" یہ چاروں ایک دوسرے کے مرادف ہیں۔ "نالاں"، "ناری کناں"، "فریاد زناں" اور "نالیدہ" یہ چاروں بھی ہم معنی ہیں۔ "کوز"، "خم شدہ"، "خمیدہ" اور "دوتا گردیدہ" یہ ان آکھٹے الگ لیکن خود چاروں ہم معنی ہیں۔ آگے بڑھیے اور دیکھئے کہ "نالیدن"، "اور جنبہ" کو بھی ٹھونسنے دے رہا ہے۔ کیا مستر اور فاعل دونوں ایک ہی معنی دیتے ہیں؟

حال "آگاہ" اور "موشیاد" اور "آگاہی" اور "موشیادی" کا صحیح الیحد  
 دلائل و دلائلہ الگ بات میں کہتا ہوں کہ مصدر سے فاعل اور فاعل  
 سے مصدر کے معنی تو کوئی بھی لینا قبول نہ کرے گا اس میں بحث کی ضرورت  
 ہی نہیں ہے۔ "نالان"، "نخیزہ"، "کہن"، "لاغر"، "آگاہ"، "موشیاد"  
 ان چھ معنوں کو لفظ "لذان" کے ساتھ نہ لڑے با ندھا جاسکتا ہے نہ کوئی  
 سے ٹالکا جاسکتا ہے۔ "لذان" کے معنی ہیں خرابیاں، لیکن نازد انداز کے  
 ساتھ خرابیاں جیسے درختوں کی شاخیں ملتی ہیں، چونکہ اس حالت کو عربی میں  
 "تأیل" کہتے ہیں اس لیے اگر "لذان" کا مطلب لہزہ بھی کہا جائے تو  
 ٹھیک ہوگا، خواہ یہ لہزہ "تأیل" کا ترجمہ ہو خواہ خوف و غضب کا نتیجہ۔  
 برہان قاطع: "لذوان" ایسے لڑکے کو کہتے ہیں جس کا ابھی خط نمودار  
 نہ ہوا ہو۔

قاطع برہان: دکنی پر ہزار آفریں! ایسا منت لایا ہے کہ اگر اسے لکھتا  
 تو کسی کو معلوم ہی نہ ہو پاتا کہ "لذوان" کسے کہتے ہیں! لیکن اس کے اعراب  
 لکھنا اور اس کا ہم وزن لفظ بتانا کیوں ٹال گیا؟ ایسے نامانوس لفظ کا  
 تلفظ نہ بتانا تو ستم ہے!

تنبیہ: "نیام" کو غلاف شمشیر بتانے کے بعد لکھتا ہے کہ "عمو ماہر

حاشیہ صفحہ ۸۳: سہ ماہی  
 ۱۔ "لہ" مثلاً مصدر "تالیہ" (فریاد کرنا) اور اس کا فاعل "نالہ" (فریاد کرنے والا)

چیز کے وسط کو نیا م کہتے ہیں "اد کہتا ہے کہ" تعزید کے معنی میں بھی لفظ سے گزرا ہے۔ جو شخص "ہر چیز کے وسط" کو نیا م کہے وہ زمرہ بنی آدم سے خارج ہو۔ البتہ لفظ "میان" اسی لفظ "نیا م" کی تقلید ہے "نیا م" کے طور پر "میان" لفظ اتفاقاً ہے۔ صاحب برہان قاطع نے "میان" کے معنی حقیقی وسط کو نیا م پر بھی چپا کر دیا۔ اگر وہ زندہ ہوتا تو میں پوچھتا کہ "کران" کی تقلید سے کچھ اور اس ناز کے معنی حقیقی ہیں آغوش، لڑکیا آغوش کے معنی لفظ "کران" سے بھی حاصل ہو سکتے ہیں؛ اب رہا "نیا م" بمعنی تعزید حقیقی ہے۔ اصل لفظ "نیا م" سے جس کے مجازاً معنی تعزید کے ہیں۔

تنبیہ: "ہزار داستان" بمعنی بابل اور دوسری جگہ "ہزار داستان" بھی اس میں لکھا ہے اور اس طرح دوسروں کو گمراہ اور خود کو رسوا کیا ہے۔

۱۔ کسی لفظ کے حروف کی ترتیب بدل جانا جس کی مثالیں "دریوزہ" اور "درویش" درویش اور "درویش" دونوں ہیں۔ غالب نے اصل فقرے کا لفظی ترجمہ کیا "چکر کران اور کران کران" دو برسے کی تقلید ہیں۔ لیکن بیاق بحث کی مناسبت اور غالب کے اعتراض کو زیادہ واضح کرنے کی غرض سے اس کا ترجمہ برا تعزیر کے ساتھ کیا گیا ہے۔ (تیسرے سو)۔ تصحیف غلط قرین نقطوں کی ترتیب کے فرق یا کمی بیشی کے کسی لفظ کو بدل دینا مثلاً "خیر" کو "خیر" پرانی تحریروں میں نقل و کاتبان نے احتیاط سے ہوتا تھا اس لیے ان میں تصحیف کا امکان زیادہ رہتا تھا۔ پانچویں کچھ اور پارس کی اندیسیوں کی تلامذت کے وقت متحدہ پر باندھے ہیں۔ کچھ اور اندیسیوں کی تلامذت کے وقت متحدہ پر باندھے ہیں۔



بلبل کو "ہزارہ" کہتے ہیں اور "ہزارہستان" اور "ہزارہ آدا" بھی کہتے ہیں۔ ہزارستان ہزاروں بھائیوں اور بچوں کے سوا کوئی نہیں کہتا: "ہزارستان" کے معنی ہیں سر ملی آواز اور داستان کے معنی افسانہ بلبل بعض آواز دکھالتی ہے نہ کہ افسانہ سنانی ہے۔ ظاہر ہے کہ بلبل "ہزارہستان" ہے، "ہزارہ داستان" نہیں۔

کیا کہنے دگنی کے! پہلے "ہزارہ آدا" لکھا جس میں ہزارہ کے بعد الف ہ اور الف کے بعد واؤ پھر "ہزارہ داستان" لکھا جس میں "ہزارہ کے بعد وال" ہے اور وال کے بعد الف، پھر "ہزارہستان" لکھا جس میں "ہزارہ" کے بعد وال ہے اور وال کے بعد تین یعنی وہ حرکت تہجی کی تعلیم و تاثیر میں غلطی نہیں کرتا۔ خواہ لغت غلط ہو مگر اتنا ضرور معلوم ہو گیا کہ جو کچھ اس نے بچپن میں پڑھا اسے جوانی میں بھولا نہیں اور الف تہجی کے کوٹھڑی یاد کیا۔

دوسرے پر اصل کتاب قاطع برہان، ایک طرح سے ختم ہو جاتی ہے کیونکہ اس کے بعد "برہان قاطع" پر اعتراضات نہیں ہیں۔ اس بقیہ حصے میں تاریخی کے متفرق ادبی اور لسانی مباحث ہیں۔ یہ مباحث مختلف فیصلوں میں تقسیم ہیں اور فیصل کو غالب نے "نائدہ" کا نام دیا ہے، ذیل میں چن مباحث کا ترجمہ پیش کیا جا رہا ہے۔

اب بوباتیں میں نے اپنے غبت استاد ہر مزد عبد الصمد سے سنی ہیں

اور جن نکات تک اپنی عقل خدا داد کی قوت سے پہنچا ہوں انھیں قید تحریر  
 میں لانا ہوں اور جو کوئی نئی فصل سامنے آئے گی اس کا عنوان "فائدہ  
 قرارہ دوں گا۔ مبدء فیاض سے امید رکھتا ہوں کہ ہر فائدہ اکم باسنی ہوگا۔  
 فائدہ: ہر سات کی ایک رات سیرج (الدین) علی خاں آرزو کے  
 ذہن میں ایک مصرع موزوں ہوا مصرع نہیں بلکہ نشر و نشر بھی نہیں ہو سکتا  
 آبدار۔ میکشاں شرودہ کا بہ آمد و لب یا راند

حق یہ ہے کہ اگر اس مصرعے کو فغانی یا نظیری کا زمزمہ کہہ دیا جائے  
 تو کون ہے جو یقین نہ کرے گا۔ خیر (خان آرزو نے اس مصرعے کا پیش  
 مصرع بہم پہنچایا اور اسی تاریک رات اور باد و باران کے عالم میں میرزا مظہر  
 جان جاناں کے پاس پہنچے، شعر سنایا داد پائی اور گھر واپس آ گئے۔ دوین  
 دن بعد جب یہ مطلع شہر میں مشہور ہو چکا تھا ایک دن اتفاقاً کسی مغل  
 میں غمان آرزو کی ملاقات ایک ایرانی سوداگر سے ہو گئی جو حال ہی  
 میں شیراز سے آیا تھا اور خان آرزو کا واقعہ کار تھا۔ خان آرزو نے  
 اس سے کہا:

"آغا! میں نے ایک مطلع کو پنا ہے جو سننے کے قابل ہے۔"  
 غائب میرزا ایرانی ابھی یہ مطلع سن چکا تھا اور اسے یاد رکھتے ہوئے  
 تھا۔ اس نے کہا:

"براہ ہر ایرانی سنائیے۔"

خانِ سادہ دل نے بہت تندہ مد کے ساتھ پڑھا۔  
 "تندہ پر شود و یہ ست نہ سار آمد"

میرزا نے یہ سنتے ہی ایک قہقہہ لگا یا اور کہا:

"میں سمجھ گیا کہ جناب دوسرے مصرعے میں کیا فرمائیں گے؟"

خانِ آرد کھو چکا رہ گئے کہ شعر اس طرح تو نہیں سنا جاتا ہے جیسا کہ

پڑھئے۔

"فحلاً کیا کہوں گا؟"

میرزا بولا:

"آپ فرمائیں گے کہ کیجیے آیا؟"

خان نے دہرخت کے ساتھ مصرع ثانی پڑھا:

"میکشان مشوہ کہ ابر آمد و بیار آمد"

میرزا نے اس مصرعے سے لطف لیا۔ تعریف کی اور کہا:

"میں مصرع بہت نازیبا ہے۔ اگر اس طرح پڑھتا تو بہتر تھا:

"نظر افشان بوجہ شہزاد کہا آمد"

حالانکہ یہ میرزا نے شیرازی خود شاعر نہیں تھا اور اس کو فنِ شاعری

کے کوئی سروکار نہ تھا مگر کیا کہنا لطافت طبع کا کہ تندہ کی پندشوری اور

سیست کی توجہ دیکھ اور اس میں مشترک ہے اس نے پند نہیں کیا اور فی البدیہہ

ایں مشہور کہہ دیا جو استاد کے مصرعے سے ہر طرح بہتر اور لطیف تر ہے۔

فائدہ: ہندستان کے فارسی والے "بالا" اور "دالا" کے بارے میں بحثیں کرتے ہیں۔ چونکہ فارسی کے بہند سے الفاظ میں سب کو دالا سے اور دالا کو تبا سے بدل دیا جاتا ہے اس لیے ایک طبقہ نے خیال ہے کہ "دالا" اور "بالا" بھی ہیں ایک ہی لفظ ہے۔ مگر حقیقتاً ایسا نہیں بلکہ یہ دونوں الگ الگ الفاظ ہیں۔ "بالا" تو کہ بھی کہتے ہیں اور بلند کو بھی اور یہ لفظ بلندی کی مقدار کو بھی ظاہر کرتا ہے جیسے "نیر بالا" یا "پہل بالا"۔ لفظ "الا" میں بھی بلندی کے معنی محفوظ رہے ہیں لیکن غریب، رقیہ، شان، آستان، اجا، نگار (دغیر) کی تعریف کے لیے "دالا" کو لفظ لاتے ہیں کہ درود اور یا سرور چنانہ کے لیے۔ ہند کے فارسی والے حیران کریں گے کہ "آستان" بھی تو عالم درود اور یا سرور سے تعلق رکھتا ہے۔ ہم کہتے ہیں کہ جب "دالا آستان" لکھا جاتا ہے تو "آستان" سے پایہ اور مقدم مراد ہوتا ہے نہ کہ وہ بلند یا سنگ جس پر آتے جاتے پیر یا جوتے رکھتے ہیں۔

فائدہ: زبان دری اور زبان سنسکرت میں تو افون کی اتنی مثالیں ہیں کہ شمار میں نہیں آ سکتیں۔ جو میرے ملاحظے میں موجود ہیں وہ لکھتا ہوں:

۱۔ "فارسی میں بڑے کہتے ہیں، اس میں ہم کو غنوں کی ایک اور آواز میں لفظ

۱۔ مثلاً نوشن، بخش، شور، شرب، بادیاں، دیوان، دیگونی، باد گون، دیوانہ پیرانہ  
۲۔ "دری": پہلوی زبان کے بعد کی ایرانی زبان جو سارانی میں بھی ملتی ہے۔ اس میں زبان نے کچھ تفسیر کے ساتھ موجود فارسی کی شکل اختیار کر لی۔

بڑھا کر اسی مفہوم میں استعمال کرتے ہیں۔ جیسے: "ہادیو بڑا دیوتا"۔ "ہارا بڑا  
 ماسیا۔ لطف یہ ہے کہ فارسی میں بھی ایک الف ہے جو کثرت کے معنی پیدا کرتا ہے جیسے  
 "نوشنا" اور "بدا" میں یکجہ نہیں کہ "ہا" کا الف بھی اسی قسم کا ہو، یعنی بہت بڑا اور  
 عظیم پر زور لہجے کا تغیر ہو۔

۱۔ فارسی میں ایک اور الف ہے جو لفظ کے شروع میں آئے تو نفی کے معنی دیتا  
 ہے مثلاً: "انواستی" بمعنی غیر رادی، "اجنیاں" بمعنی نہ چنے والا، "امیر" بمعنی نہ مرنے  
 والا اسی طرح ہندی میں بھی نہ مرنے والے کو "امر" کہتے ہیں اور نہ چلنے والے کو "چلن"  
 کہتے ہیں۔ پارسا کو "سادہ" (رشدہ) اور ناپارسا کو "اسدہ" (اُشدہ) کہتے ہیں۔  
 ۲۔ "سوم" دو ذول زبانون میں اکم یا ۵۔

۳۔ "امیت" دو ذول زبانون میں سورج کا نام۔

۵۔ "سنگم" دو ذول زبانون میں رفیق اور ہمراہ کو کہتے ہیں۔

۶۔ "پاتی" ہندی میں بمعنی خط اور پتیا، قدیم فارسی میں بمعنی پیام

۷۔ "دشت" (دیشٹ) ہندی میں بمعنی نگاہ اور "دشت" فارسی میں اس

بیز کو کہتے ہیں جو دکھائی نہ سکے۔

۸۔ "فرنامیا" اور "پرتاپا" دو ذول زبانون میں بمعنی بزرگی، قدرت و کرامت

۹۔ "نرشاد" اور "پرشاد" فارسی قدیم اور ہندی قدیم دونوں میں بمعنی ترکیز

۱۰۔ "باس" کا لفظ بھی دو ذول زبانون میں مشتق ہے۔ زبان ہندی میں

"باس" بمعنی بے حرکت اشارہ کرتا ہے اور اہل ہند کی بول چال میں ماضی

قرب کی طرف، جیسے گزشتہ دن یا رات کے کھانے پانی کو" باسی کہتے ہیں۔  
 فائدہ : "انگارہ" کے معنی ہیں نقشِ ناتمام، جیسے "گردہ" اور "بے رنگ  
 بھی کہتے ہیں۔ اس کی ہندی "خاکا" ہے۔ وہ لولا، پتھر یا لکڑی جس کی ابھی  
 کوئی خاص ہیئت نہ ہو اور اس سے حسبِ منشا پیکر بنائے جاسکتے ہوں، اسے  
 بھی "انگارہ" کہتے ہیں۔ استعارہ متاخرین کا شیوہ ہے چنانچہ انھوں نے دستار  
 کے طور پر سرگزشت کے دہرانے کو بھی "انگارہ گردہ گزشت" کہا ہے اور کسی بڑا  
 یا کام کے ناتمام بھٹونے کو "انگارہ گزشتن" لکھا ہے۔

### خاتمہ کتاب

خدا کا شکر ہے کہ گویندہ راز اپنی کوشش کے سبب کامیاب  
 ہوا اور یہ فوائد جو ملحقیات قاطعہ برہانہ میں، "سالِ رستخیز  
 ۱۳۵۸ء" میں لکھے گئے ہیں برہانِ قاطعہ کے مقتدروں کی مدد  
 اور فارسی دانانِ ہند کے غم و غتاب سے نہیں ڈرتا، بلکہ میں  
 خوشیوں کو اس و پیش آنے والے ہتھکڑے سے میرا علم کم نہ  
 ہوگا، البتہ [مخالفین کی] اس [موقوفہ] خدمت کی وجہ سے  
 مغفرت کے لیے میرا استحقاق بڑھ جائے گا۔ واللہ ذو الفضل العظیم۔

---

لہٰذا وہ کے لفظ سے غالباً اپنے اس شعر میں نہایت عمدہ مضمون پیدا کیا ہے  
 ہے جہاں فکر کشیدہ نئے نقشِ رے یار ماہتاب بالہ پیراگر وہ تصویر نیچے

# عرفی کا ایک شعر

۱۱۱

## غالب کی تشریح

خدا کی حمد میں عرفی شیرازی کا ایک مشہور قصیدہ ہے جس کا مطلع ہے

ایستماع ورد در بازارِ جهان انداختہ

نگویر ہر سود در جیبِ زیان انداختہ

اس قصیدہ میں ایک شعر یہ بھی ہے :-

من کہ با ختم عقل کل دانا و کل ندان را دہ

مرغِ ادصافِ لوازا دج بیان انداختہ

شارحین کے درمیان اس شعر کی شرح میں اختلاف رہا کیا ہے۔ ایک گروہ

اس کی جو تشریح کرتا ہے اس کا خلاصہ یہ ہے کہ میری کیا ہستی ہے، عقل کل تک کو

تیرے مرغِ ادصاف نے اورچ بیان سے گرا دیا ہے، یعنی عقل کل بھی تیرے ادصاف

کے بیان سے قاصر ہے۔ دوسرے گروہ کی تشریح کا خلاصہ یہ ہے کہ میں جو عقل

کل تک کتا تادموں، مجھے بھی تیرے مرغِ ادصاف نے اورچ بیان سے گرا دیا ہے۔

ان دولوں گروہوں نے جس انداز سے شریک تشریح کی ہے وہ خانی کے  
 خانی نہیں ہے مرزا غالب شاعرین کے دوسرے گروہ سے تعلق رکھتے ہیں۔  
 ان کی تشریح جس سے پہلے گروہ کی تشریح کی خانی بھی واضح ہو جاتی ہے  
 درج ذیل ہے :-

"پہلے نظر یہاں لڑائی چاہیے کہ اذا درج بیان انداختہ کا فاعل  
 کون ہے اور مفعول کون۔ اگر عقل کل کو "انداختہ" کا مفعول اور  
 "من کہ" کے کاف کو کلامیہ [یعنی کہ] "بہمنی کون" [ٹھہراؤ گے تو بے شبہ  
 "انداختہ" کے فاعل دو ٹھہریں گے، ایک "نادک انداز ادب" اور ایک  
 "مرغ ادب" تو ایک فعل اور دو فاعل! یہ کیا طریق اور کیسی تحقیق ہے۔  
 اس فقیر سے اس کے معنی سنئے :

"من" "انداختہ" کا مفعول۔ "نادک" مقدّم

"من کہ" کا کاف تو صیغی [یعنی کہ] "بہمنی جو"

"نادک انداز ادب" : ادب آموزہ یعنی استاد

"مرغ" توصیف [کذا] "ادب" : "تو" : فاعل

[تشریح] مجھ کو کہ عقل کل کا استاد ہوں، تیرے مرغ توصیف

نے ادب بیان سے گرا دیا۔ عقل کل تک کہ وہ علویوں میں اعلیٰ ہے۔

اس کا [یعنی شاعر کا] نادک پنچ سکتا تھا، مگر مرغ ادب اس

مقام پر ہے کہ جہاں اس نادک انداز ادب کو نادک پنچنے کی گنجائش



نہیں۔ ادوج بیان سے گزنا عاجز آتا ہے۔ قدرت وہ کہ عقل کل سے  
 بھی زیادہ، اور عجیب کہ ادوج بیان سے گزر گیا۔ اچھا مبالغہ ہے مرغ  
 اوصاف کی بلندی کا اور کیا خوب مضمون ہے اظہارِ عجز باوجود دعویٰ  
 قدرت، سہ



مخالف کی اس تشریح میں چند باتیں محلِ نظر ہیں۔

(۱) وہ "من" کو "انداختہ" کا مفعول قرار دے کر "من" کے بعد علامتِ مفعولی  
 "را" کو مقدمہ جانتے ہیں۔ یعنی ان کی رائے میں پہلا مصرع یوں ہے :  
 "من ادراکہ باشم عقل کل را ناک انداز ادب"

"را" کا مقدمہ ہونا شاعر کے عجزِ بیان کا ثبوت ہے۔ غرضی کہے بار یک میں اور  
 قادرِ اکلام شاعر سے بہت، بیدہ ہے کہ جس شعر میں وہ اپنی قدرتِ بیان کو عقل کل سے  
 بھی زیادہ بتائے اسی شعر میں بیان کا اتنا واضح نقص باقی رہتا ہے۔

(۲) مخالف نے "ناوک انداز ادب" کے معنی "ادب آموز، یعنی استاذ  
 بتائے ہیں اور عقل کل را ناک انداز ادب" کو "من" کا وصف قرار دے کر  
 اس سے عقل کل کا استاد مراد لیا ہے۔ لیکن یہ کیونکر ممکن ہے؟ "ناوک انداز" کا  
 مطلب ہے تیر چلائے والا نہ کہ تیر اندازی سکھانے والا اور "ناوک انداز ادب"

کا مفہوم ہے ادب کے تیر چلائے والا نہ کہ کسی کو ادب سکھانے والا۔ غالب خود ہی لکھتے ہیں۔

”عقل کل تک.... اس کا نادک پہنچ سکتا تھا۔“

ادب

”مرغِ اوصاف اس مقام پر ہے کہ جہاں اس کو نادک پہنچا سکتے کی گنجائش نہیں۔“

ان دونوں سے بھی ”نادک انداز“ کا مفہوم تیر چلائے والا نکل رہا ہو نہ کہ سکھانے والا (۱۳) ”اچھا مبالغہ ہے مرغِ اوصاف کی بلندی کا“ ”عرفی کا یہ شعر اور جس قصیدے کا یہ شعر ہے وہ قصیدہ خدا کی تعریف میں ہے۔ غالب نے شاید یہ بات فراموش کر دی ورنہ وہ اس شعرون کو مرغِ اوصاف کی بلندی کا ”مبالغہ“ نہ بناتے۔ اس شعر میں ”مرغِ اوصاف“ تو ”سے“ خدا کے اوصاف مراد ہیں خدا کی ذات نہیم قادر اک سے بالاتر ہے اور اس کے اوصاف کا جتنا بھی بیان کیا جائے کم ہے۔ اس کے اوصاف کے بیان میں مبالغہ کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا اس لیے کہ مبالغہ حقیقت کو بڑھا کر بیان کرنے کا نام ہے۔

(۱۴) علاوہ بریں غالب کی اس تشریح میں ایک قباحت اور بھی ہے۔ ”عقل کل“ سے خواہ جبریل امین مراد ہو وہی خواہ خاتم النبیین حضرت محمد مصطفیٰؐ

علم عرفی کے اسی شعر کی سند پر بعض فریبگار نویسوں نے نادک انداز ادب کو بایک وقت قرار دیکر اسے منی آباد لکھنے والے

نہ خود کو عقل کل کا استاد بنانا، اور وہ بھی خدا کو مخاطب کر کے، عسریک بے ادبی ہے جو خود شیخ و عقل کل کا "ادب آموز" یعنی استاد ہونے کے ادعا کو باطل اور شعر کے اثر کو زائل کر دیتی ہے۔



دراصل غالب کی یہ تشریح غلط ہے۔ شعر کا اصل مفہوم وہی ہے جو شاعرین کا پورا گروہ بیان کرتا ہے، یعنی "من رک" میں کائنات کو امیہ ہے اور شعر کا مطلب اس طرح سمجھا جاسکتا ہے :

"من کہ ہاشم عقل کل را مرغ ادب و آزادیاں بیان انداختہ"  
 میں کیا ہوں عقل کل تک کی ترے مرغ ادب و آزادیاں نے ادب بیان  
 سے گرا دیا ہے)

"ناوک انداز ادب" کا نقرہ بظاہر اس مفہوم میں شامل ہوتا ہے اور شاعرین اپنی تشریحوں میں اس کو صحیح طور پر کھپا نہیں سکے۔ لیکن درحقیقت "ناوک انداز ادب" "عقل کل" سے آگاہ کوئی سہی نہیں بلکہ "عقل کل" ہی کی مزید توضیح اور توضیف ہے۔ جدید تہذیب کتابت کے ساتھ اس شعر کی شریوں کو ناچا ہیئے :  
 "من کہ ہاشم عقل کل (ناوک انداز ادب) را مرغ ادب و آزادیاں بیان انداختہ"  
 غلط فہمی لفظ "را" کے محل استعمال سے پیدا ہوتی ہے جو "ناوک انداز ادب" کے جہانے کے بجائے اس سے پہلے ہی آگیا ہے اور اس سے گمان ہوتا ہے کہ یا تو پہلے مصرعے میں دو لفظ مقدر ہیں (من کہ ہاشم عقل کل را کہ ناوک

اندازِ ادب و استقامت مرغِ ادب و صافِ لہذاں اور بجا بیانِ انداختہ) یا پہلے مصرعے میں تنقید ہے اور اس میں عقلی کلمہ اور اس کے توضیحی لایحقہ و ناوک اندازِ ادب کے درمیان لفظ "را" کا استعمال ضرورتِ شعری کے تحت رواج رکھا گیا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس مصرع میں کوئی لفظ مقدر نہیں ہے اور لفظ "را" کا یہ محل استعمال تنقید کے ذیلی میں بھی نہیں آتا۔ کسی رسم اور اس کے توضیحی لایحقہ کے درمیان "را" کا استعمال نقلِ فصاحت نہیں ہے اور فارسی نظم میں نہیں، شعر میں بھی اس کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ عربی شیراز کا رہنے والا تھا۔ فارسی زبانِ ادب میں فصاحت اور معیار کے لحاظ سے شیراز کو وہی حیثیت حاصل تھی جو اردو میں کبھی دہلی اور لکھنؤ کو حاصل رہ چکی ہے۔ ذیل میں شیراز کے دو مستند فارسی نثر نگاروں یعنی شیخ سعدی شیرازی اور عبد اللہ ابن فضل شیرازی معروف بہ وصاف حضرت کے یہاں سے لفظ "را" کے زیرِ بحث محل استعمال کی مثالیں پیش کی جاتی ہیں۔

سعدی شیرازی "گلستان" شروع کرتے ہیں:

"میتِ خدای را عز و جل کہ طاعتش موجبِ قربت است"

یہاں خدای عز و جل را "کی جگہ" خدای را عز و جل "لکھا گیا ہے۔" گلستان کی حکایتوں میں، را کا استعمال دو ذیل طرح ملتا ہے۔ مثلاً

(۱) یکی از دوستان را گفتم کہ اقبالِ سخن گفتن بہ علت آن اختیار آرد

است کہ .... (بابِ پانجم)



یہاں بھی "فصوصِ جوہر بلاغت" .... اعلیٰ تاریخ جہاں کشافِ جوہر ... را دیکھ  
عبدِ آورد کے بجائے "فصوصِ جوہر بلاغت" .... را اعلیٰ تاریخ جہاں کشافِ جوہر  
.... درمیان ضبط آورد "لکھا گیا ہے۔

مگواں کے حال میں وصات لکھتا ہے:

"چوں مگواں آں ..... از اقصیٰ بلا و مشرقی لشکر کشید و برادر را تو بلائی بہ

صوب ..... مضافات حدودِ ختای نامزد فرمود"

اس جملے میں بھی "برادر تو بلائی را .. نامزد فرمود" کے بجائے "برادر را تو بلائی ..

نامزد فرمود" ہے۔ یعنی یہی سائنسِ عرفی کے یہاں "عقل کل را ناک اندازد" ...

اندازتہ کی ہے۔



ادوکامزاج بھی اس انداز سے یکسر نا آشنا نہیں ہے۔ محمد بخش مجور اپنی کتاب

"گلشنِ نو بہار" (تالیف سنہ ۱۳۲۲ھ ہجری) میں منبتِ دنیا کی رسموں کا بیان کرتے

ہوئے لکھتے ہیں:

"اور کوئی بی بی .... حاضری حضرت عباس کی علیہ السلام پر فاتحہ معتم کو قنیم

کرتے لگی۔"

زحاضری حضرت عباس علیہ السلام کی کے بجائے "حاضری حضرت

عباس کی علیہ السلام"

اوپر دی جہا نے والی فارسی مثالوں میں لفظ "را" کے انداز استعمال سے  
 ماؤکس ہو جانے کے عرفی کے متر کا اصل مفہوم واضح ہو جاتا ہے جس کے بعد  
 مرزا غالب کی تشریح سے اتفاق نہیں کیا جاسکتا۔

# تعبیر غالب

سیر سے اہل ایمان پہ ہوتی ہو تصدیق تو شیخ  
سیر سے اہل جہال سے کرتی ہو تراش تفصیل



تھا خواب میں خیال کو تجھ سے معاملہ  
جب آنکھ گئی نہ زیاں تھا نہ سودنھا

بیشتر شارحین نے اس شعر کا مطلب یہ بیان کیا ہے کہ مجھے خواب میں تیرا  
دیدار اور وصال میرا آ رہا تھا، اس کے بعد آنکھ کھل گئی تو کچھ بھی نہ تھا۔ لیکن اس  
تشبیہ میں قباحت یہ ہے کہ خواب میں محبوب کو دیکھنے کے بعد آنکھ کھل جانا تو  
ذیال نہ ہے، جہاں نصیب عاشق کے لیے محبوب کا دیدار خواب ہی میں سہی  
بڑی نعمت ہے۔ غالب ہی کے دو شعر ہیں۔

تا پھر نہ انتظار میں نیند آئے مگر بھر آنے کا وعدہ کر گئے تھے خواب میں  
وہ آنے کے خواب میں تسکین منظر اب تو ہے وہ تھے تشریل مجال خواب تو ہے

ایسے خواب کے مقابلے میں بیداری سراسر ذیال ہے اور اگر عاشق جہاں نصیب نہیں  
ہے اور ایسے بیداری میں بھی وصال میرا سکتا ہے تو ایسی بیداری خواب وصال  
کے مقابلے میں سود ہوگی۔ مگر غالب اس پر زور دے رہے ہیں کہ آنکھ کھلنے پر  
ذیال نہ تھا نہ سود تھا۔ یہ بڑی مبہم صورت حال ہے اور اسی صورت حال پر  
غور کرنے کے سلسلے میں ذہن اپنے مصرعے پر رکتا ہے اور اب شعر کا کلیدی لفظ سامنے  
آتا ہے۔ یہ کلیدی لفظ "خیال" ہے جس پر شارحین نے زیادہ توجہ نہیں کی۔

اس لفظ پر خاص توجہ کیجئے تو شعر کے معنی عیاں ہوتے ہیں۔

یہ نہیں کہا گیا ہے کہ خواب میں ”مجھ“ کو تجھ سے معاملہ تھا۔ کہا یہ گیا ہے کہ خواب میں ”خیال“ کو تجھ سے معاملہ تھا۔ اور شعر کا سارا حسن اسی لفظ میں پنپا ہے۔ اس لفظ کو ذہن میں رکھیے تو مطلب یہ نکلتا ہے کہ میں خواب میں تجھ کو نہیں دیکھ رہا تھا۔ میں خواب میں یہ دیکھ رہا تھا کہ میرے خیال کو تجھ سے معاملہ ہے، میں خواب میں تیرا تصور کر رہا ہوں، تجھے یاد کر رہا ہوں، تیرے بارے میں سوچ رہا ہوں۔ اور اب دو مصرعے کا ابہام بھی کھلتا ہے۔

کوئی خواب دیکھتے دیکھتے آنکھ کھل جائے پر نہ زیاں ہو نہ سود ہونا اس بات کو ظاہر کرتا ہو کہ خواب اور بیداری کی صورت حال میں کوئی فرق نہ تھا۔ تو اب مطلب یہ نکلا کہ بیداری میں بھی میرا مقدر یہی ہے کہ تجھے نہ پاسکوں، پس میرا خیال تجھ تک پہنچ سکے، خواب میں بھی میرا یہی مقدر ہے کہ پس خود کو تیرا تصور کرتے دیکھ سکوں۔

مگر شعر کے معنی کا دروازہ یہاں پر بند نہیں ہو جاتا۔ عموماً یہ ہوتا ہے کہ جو خیال انسان پر بیداری میں طاری رہتا ہے وہی اس کے خواب میں حقیقت بن کر سامنے آتا ہے۔ اگر کوئی شخص ہمہ وقت اپنی کسی محبوبہ ہستی کے بارے میں سوچتا رہے تو اغلب یہ ہے کہ وہ ہستی خواب میں اسے مل جائے گی یا کم از کم دکھائی دے جائے گی۔ اسی طرح انسان کی جو خواہشیں بیداری میں پوری نہیں ہوتیں وہ خواب میں رمن و عن یا شکل بدل کر پوری ہو جاتی ہیں، مگر یہ

خواب کیا تھا جس نے بیداری کی صورت حال کو جوں کا توں منکس کر دیا؟ کیا اس خواب کا دیکھنے والا خیال میں ایسا اسیر ہے کہ اب اس سستی تک جسمانی طور پر پہنچنے کا تصور بھی نہیں کرتا؟ اس کی وجہ کیا ہے؟ کیا یہ پھر عارضی نہیں دائمی ہے؟ کیا اس کے دل میں اس خوب سستی سے ملنے لگا اسے دیکھتے تھکے کی خواہش پیدا نہیں ہوتی؟ کیا یہ خواہش مرچکی ہے؟ کیا اس کی تمام خواہشیں اب اسی پر مرکوز ہو کر رہ گئی ہیں کہ وہ خیال کے وسیلے سے اس دنیا تک پہنچے؟ کیا خیال کے سوا اب اس تک پہنچنے کا اور کوئی راستہ نہیں؟ خواب میں بھی نہیں؟ اور پھر دہی سوال کیا یہ پھر عارضی نہیں دائمی ہے؟

”محالہ“، ”زیاں“ اور ”سود“ کے سے کا و دباری الفاظ کا تلازمہ  
 یا یہ وہ ہے جس کے پیچھے سے بھاگتے ہوئے یہ سوال مل کر ایک بڑا سوال بناتے ہیں:  
 کیا یہ صورت کا شفرہ ہے؟

میرے نزدیک اس سوال کا جواب اثبات میں ہے۔

صلوات عام ہے یا رانِ نکتہ دار کے لیے

میں ہوں اور افسردگی کی آرزو غائب کر دیں  
 دیکھ کر طرزِ تپاکِ اہلِ دنیا جہلِ گیا

شعرِ صاف ہے مگر اسی حد تک کہ ”طرزِ تپاکِ اہلِ دنیا“ سے جو سرا سہ رویا کاری

ہے شاعر بیزاری پر چکا ہے۔ لیکن یہ پیش پا افتادہ اور پامال مضمون ہے۔ شعر کی اصل کیفیت اس کے پہلے مصرع میں ہے جس کے مفہوم کی طرف شاعر حسین نے زیادہ توجہ نہیں کی۔ کسی نے اس مصرع کا مطلب اہل دنیا سے الگ الگ رہنے کی تلقین قرار دیا ہے رنج و موہانی، کسی نے یہ کہ میری تنگ تنگی طبع کی وجہ سے اہل دنیا میرے دشمن ہو جاتے ہیں اس لیے میں افسردگی کا آرزو مند ہوں رنج و موہانی، کسی کو صرف افسردگی اور جلنا کی رعایت قابل ذکر معلوم ہوتی ہے۔ (نظم طباطبائی)

قابل غور بات یہ ہے کہ پہلا مصرع ایک رد عمل کا رد عمل ہے۔ اہل دنیا کے طرزِ تپاک کا رد عمل یہ ہے کہ میرا دل جل گیا، دل جل جانے کا رد عمل یہ ہے کہ اب مجھے افسردگی کی آرزو ہے۔ اس دوسرے رد عمل کی معنویت سمجھنے کے لیے آئیے پہلے اس شعر کے بنیادی الفاظ کے مفہوم پر غور کر لیں۔ یہ بنیادی الفاظ ایوں ہیں:

۱۔ "تپاک" = گرم جوشی، کسی سے شکرت نہایت جوشی اور خلوص کا اظہار

۲۔ "طرزِ تپاک" اہل دنیا = "اہل دنیا" کا فقرہ طرزِ تپاک کی نوعیت کو ظاہر

سرد تپا ہے، یعنی منافقانہ خاص، ظاہر زاری، ریاکاری، باطنی سرد جہری اور ظاہری گرم جوشی۔

۳۔ "افسردگی" = تپاک اور گرم جوشی کی ضد، اداسی، بیزاری، دل بچھ جانا

۴۔ "دل جل جانا" = کڑھنا، ایسی بیزاری میں افسردگی پر بہانہ دہنگی اور

علم پر غصے کا عنصر غالب ہو۔

اب شعر کا مطلب صاف ہوتا ہے، اور پہلے مصرع کے جوہر کھلتے ہیں۔

۱۔ شاعر جو ایک زندہ دل اور خالص انسان ہے، بخوبی واقف ہے کہ اس دنیا کا اس کے اور ایک دوسرے کے ساتھ تپاک ظاہر کرنا اور خلوص اور گرم جوشی سے پیش آنا محض ایک فریب ہے جس میں ہمدردی اور خلوص کا شائبہ بھی نہیں ہے۔ شاعر اس فریب سلسل سے تنگ آچکا ہے اور اب اس کو اہل دنیا کے اس طرز تپاک پر غم اور غصہ ہے، غم اس کا کہ کوئی اس کے ساتھ خالص نہیں، غصہ اس پر کہ لوگ اس کے ساتھ صریحاً دھوکا کھدے ہیں۔ اس رد عمل کو مزید بدست کرتے کی تاب دہ اپنے میں نہیں پاتا۔

۲۔ اس کا دل جل گیا ہے اس لیے اب وہ چاہتا ہے کہ اہل دنیا پر اپنے رد عمل کا اظہار اور ان کی ریاکاری کا پردہ چاک کر دے۔

۳۔ لیکن عموماً اس کے لیے مشکل ہے کہ وہ کسی کی گرم جوشی کے جواب میں بد دماغی کا مظاہرہ کرے۔

۴۔ یہ صورت حال سخت ذہنی کشاکش پیدا کرتی ہے اور پہلا مصرع اسی ذہنی کشاکش کا رد عمل ہے۔

۵۔ وہ افسردہ ہوا نہیں ہے بلکہ اس کو افسردہ رہنے کی آرزو ہے۔ یہ عجیب و غریب رد عمل ہے۔ وہ کیوں افسردہ رہنا چاہتا ہے اور کیوں افسردہ نہیں رہ پاتا؟ بظاہر مشکل سوال ہے لیکن غور کرنے پر اس کے جواب سمجھ میں آنے لگتے ہیں۔

۶۔ وہ اندر اندر کٹھن ہے اور اپنے جذبات کا اظہار نہیں کر سکتا۔ اس

کیفیت سے کہیں بہتر افسردگی کی کیفیت ہے اس لیے وہ چاہتا ہے کہ اس  
 کی زندہ دلی ختم ہو جائے، اس کا دل جو اہل دنیا کے رویے پر جلا ہوا ہے،  
 بجھ جائے اور وہ مستقل افسردہ رہنے لگے۔ اس کا ایک بڑا فائدہ یہ بھی ہے  
 کہ جب وہ مستقل افسردہ رہنے لگے گا تو اس کے ساتھ اہل دنیا کا تپاک خود  
 بخود کم ہوتا جائے گا کیونکہ وہ اس پر اپنے ریاکاری کے حربوں کو بے اثر پائینگے۔  
 ۷۔ مگر افسردگی کی یہ آرزو پوری ہوتی نظر نہیں آتی۔ اہل دنیا کا ظاہری  
 تپاک جو افسردگی کی اس آرزو کا موجب ہے، وہی اسے افسردہ نہیں رہنے دیتا  
 اس لیے کہ ایک تو انسانی لطرت کے تقاضے سے ممکن ہے وہ دینی طور پر اس  
 تپاک کے فریب میں آکر واقعی خوش ہو جاتا ہو، دوسرے اس کو اس ظاہری تپاک  
 کا جواب خود بھی کم دہش اسی طرح ظاہری تپاک سے دینا پڑتا ہے درحالیکہ  
 اس کا دل جلا ہوا ہے، گویا اس کو خود بھی ریاکاری کا مرکب، ہونا پڑتا ہے۔  
 یہ تو جو ابی تپاک کی بات تھی۔ اس سے بھی بڑی مشکل یہ ہے کہ وہ حقیقتہً مخلص  
 انسان ہے اور عموماً اس کا تپاک خلوص ہی پر مبنی ہوتا ہے لیکن چونکہ اہل دنیا  
 ریاکار ہیں اس لیے اسے یقین ہے کہ وہ اس کے واقعی تپاک کو بھی ریاکاری  
 ہی سمجھتے ہوں گے۔ کاش وہ افسردہ رہ سکتا۔ اس طرح کم سے کم وہ ریاکاروں  
 کے زمرے سے الگ اور ریاکاری کے الزام سے بری تو ہو جاتا۔ اہل دنیا کے  
 مقابلے میں اس کی انفرادیت، تو قائم رہتی۔ (اگرچہ آرزو کی حد تک اس کی انفرادیت،  
 قائم ہے۔) میں ہوں، پر زور دے کر اس انفرادیت کو نمایاں کیا گیا ہے، یعنی اہل دنیا

کی خواہش اور کوشش یہ ہے کہ خود کو زیادہ سے زیادہ شگفتہ رفاور پر تپاک ظاہر کریں، ان کے برخلاف مجھے افسردگی کی خواہش ہے۔

۸۔ مگر صرف اہل دنیا کا ظاہری تپاک ہی افسردگی کی راہ میں حائل نہیں ہے، اس تپاک کا رد عمل یعنی دل جل جانا بھی اسے افسردہ نہیں رہنے دیتا۔ وہ اہل دنیا کے تپاک پر براہِ درختہ ہے۔ اور براہِ درختگی افسردگی کی ضد ہے۔ براہِ درختگی تپاک کی بھی ضد ہے۔ اور افسردگی تو تپاک کی ضد ہے ہی اتنیوں کیفیتیں ایک دوسرے کی ضد ہیں اور وہ ان ضدوں کے جال میں الجھتا چلا جا رہا ہے۔ کیا یہ سلسلہ چھپیدہ سے چھپیدہ تر نہیں ہوتا جا رہا ہے؟ کیا ذہن اس پچاک میں دیر تک الجھے رہنے کی تاب لاسکتا ہے؟

اس قسم کا معنوی تحریک و تزلزل جو کچھ دور تک سیدھا بڑھنے کے بعد خاموشی کے ساتھ ملتا اور پھر رخ بدل بدل کر گھومنے لگتا ہے، غالب کی نادرِ مصیبت ہے اور یہ مصیبت ان کے بظاہر سادہ نظر آنے والے شعروں میں زیادہ پنہاں رہتی ہے۔

گرچہ ہوں دیوانہ پر کیوں دوست کا کھاؤں غریب  
آتشیں میں دشتہ پنہاں ہاتھ میں نشتر کھلا

پہلے اس شعر کی چند شرحیں دیکھ لی جائیں :-

(۱) ”یعنی دنیا کی دوستی ایسی ہے کہ ظاہر و باطن ایک سانس ہیں۔ ہاتھ میں نشتر کھلا ہوا ہونا اظہارِ غمخواری کے لیے ہے یعنی قصد و علاج کا قصد ظاہر کرتا ہے، اور آستین میں دشنہ چھپائے ہوئے ہے، یعنی پھریاں لانے کا ارادہ رکھتا ہے۔“ (نظم طباطبائی)

(۲) ”یعنی ظاہر میں تو دوست کے ہاتھ میں قصد کے لیے نشتر موجود ہے جس سے ثابت ہوا کہ اسے علاج دیوانگی منظور ہے، مگر آستین میں چھپے قتل کرنے کے لیے شجرِ پوشیدہ ہے۔“ (حسبِ موبانی)

(۳) ”..... فرماتے ہیں میں ہوں تو دیوانہ لیکن دوستِ نادرِ دشمن کا فریب نہیں کھاؤں گا۔ آستین میں چھری چھپا کر لایا ہے اور چکی میں کھلا ہوا نشتر لے رکھا ہے۔ بظاہر قصد یعنی چاہتا ہے جو دیوانے کا علاج ہے اور دل میں قتل کا ارادہ رکھتا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ ظاہری دوست باطن میں دشمن ہوا کرتے ہیں۔“ (نجدِ دلوٰی)

(۴) ”اگرچہ میں ایک دیوانہ ہوں پھر بھی دوست اور دشمن میں تمیز کرنے کی عقل رکھتا ہوں اور دوست، نادرِ دشمنوں کے دھوکے میں نہیں آسکتا۔ یہ لوگ ہاتھ میں تو نشتر رکھتے ہیں اور جراحی کے دعویدار بن کر مجروح سے ہمدردی کا اظہار کرتے ہیں مگر آستین میں چھری چھپا رکھی ہے اور میری جان لینے کا قصد رکھتے ہیں۔“ (جوشِ ماسیانی)



(۵) ”دیوانگی دور کرنے کے لیے عموماً نشتر سے فصد کھول جاتی ہے۔ غالب کہتا ہے کہ ہر چند میں دیوانہ ہوں اور دوست بظاہر ہاتھ میں نشتر لے کر آیا ہے تاکہ وہ میری فصد کھول کر میری دیوانگی دُکھ کرے۔ لیکن میں اس فریب میں نہیں آسکتا کیونکہ وہ آستین کے اندر دشنہ (خنجر) بھی چھپائے ہوئے ہے اور اس کا مقصود فصد لے کر میری دیوانگی دور کرنا نہیں بلکہ دشنے سے مجھے ہلاک کر دینا ہے۔“  
(نیا ز قنچپوری)

(۶) یعنی جس ہاتھ میں فصد دیوانہ کے لیے نشتر ہے وہی ہاتھ میرے لیے باعث جنوں ہو رہا ہے۔ اس شعر میں ”دوست“ کا لفظ اچھا ہے کائنات کے معنی مربوط نہیں ہوتے کیونکہ منافق کو دوست کہہ نہیں سکتے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ظہن و ظن کی راہ سے دوست کہا ہو مگر ان معنوں میں تعقید معنوی بہت ہے ”و آجد و کنی“، ”سجوالہ بنجود موبانی“،

(۷) تمہید: کلائی کو تلوار یا چھری سے تشبیہ دیتے ہیں۔ شیخ ناسخ علیہ السلام فرماتے ہیں:

یہ ساعدوں کا ہے اس کے عالم کہ جس نے دیکھا ہوا وہ یمیم  
نیام تیغ قضاے مبرم لقبے، قاتل کی آستیں کا

جن بلفیوں کو دیوانوں کی بیمار داری کرنا پڑی ہے وہ جانتے ہیں کہ دیوانہ جس سے حالہ بہ صحت میں صحت یا نوح کرنا ہے حالت دیوانگی میں بھی اس سے محبت

یا خوف کرتا ہے۔ ایسا بہت کم ہوتا ہے کہ جس سے انتہائی محبت ہو اس سے انتہائی عداوت ہو جائے اور اہل تجربہ یہ بھی جانتے ہیں کہ جوش جنوں جب کم ہوتا ہے تو دیوانے اپنے جوش جنوں کے حالات تیار داروں اور دوستوں سے سن کر اور اپنی ہیئت کذائی دیکھ کر لباس کا تار تار مٹو نایا دھمی مٹو نا (جانتا ہے کہ میں مبتلائے جنوں تھا۔ ایسی حالت میں وہ لوگ اس کے جنوں کے حالات بمقتضائے محبت بیان کرتے ہیں اور اسے علاج و پیر کی طرف مائل کرتے ہیں۔ اور یہ امر حالت جوش جنوں میں مشکل نظر آتا تھا اس لیے کہ اس کے چاہنے والے جہاں دیوانے کے ہاتھوں خود زخمی ہو جانے سے ڈرتے ہیں وہاں ان کو یہ خوف بھی ہوتا ہے کہ کہیں ایسا نہ ہو کہ مریض کے جوش دیوانگی سے اس کو زیادہ تکلیف پہنچ جاوے اور قصد کھولنے میں مریض زیادہ زخمی ہو جائے وغیرہ۔

حل : ایک عاشق جس کی شوریدگی جنوں کی حد کو پہنچ گئی تھی اس کیلئے قصد تجویز کی گئی مگر جوش دیوانگی میں کوئی اس کی طرف بڑھنے کی جرات نہ کر سکا جب جوش جنوں کم ہوا تو معشوق خود شترے کر عاشق کی طرف قصد کھولنے کی غرض سے یہ سمجھ کر بڑھا ہے کہ یہ مجھ سے تو وحشت نہ کرے گا۔ اب ہاتھ کو بونی جنبش اور آستین ہٹی۔ کلائی پھری کی طرح چپک گئی۔ اب کیا تھا، دیوانہ تو دیوانہ پھر شک آگئی اور یہ خیال گزرا کہ معشوق قصد کھولنے کے لیے نہیں آ رہا ہے بلکہ پھریاں مارنے کا ارادہ رکھتا ہے، اور ہے اختیار کہہ اٹھا کہ میں دیوانہ تو ہوں مگر نہ اتنا کہ دوست کے فریب میں آ جاؤں، (بیخود موبانی)

ان مشعوں کو دو طبقوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ نظم طباطبائی، حسرت موہانی، بخود دہلوی، جوش ملیح آبادی اور نیا ذفتح پوری کی مشعوں کا حاصل یہ ہے کہ ایک دوست، نادمین ایک دیوانے کی طرٹ علاج کے بہانے سے اشتربے کر بڑھا ہے لیکن دراصل وہ اسے قتل کرنے کی غرض سے آستین میں بٹھیر چھپائے ہوئے ہے، اسی لیے دیوانہ کو بتا رہے ہیں، اگرچہ دیوانہ ہوں لیکن یہ فریب نہیں کھاسکتا کہ ایسا شخص میرا دوست ہے۔ مگر یہ حقیقت شکر کی شرح نہیں ہوئی بلکہ شکر کے ظاہر الفاظ کو قدرے پھیلا کر شری ترتیب میں لکھ دینا ہوا، شکر کو پڑھ کر جو سوالات ذہن میں پیدا ہوتے ہیں وہ ان مشعوں کو پڑھ کر بھی برقرار رہتے ہیں، وہ سوالات یہ ہیں:

۱۔ جب پھری آستین کے اندر پھپی ہوئی ہے تو دیوانے کو اس کا علم کیونکر ہوا۔ ہاتھ میں علاج کا سامان نمایاں اور آستین میں پھری پھپی ہونے کا مطلب کیا ہے کہ ایسی صورت میں دشمنی ظاہر نہیں ہو سکتی اور ایسے دوست نادمین کے فریب میں ہر ایک آجائے گا۔ یہ تو کیوں دوست کا کھادوں، فریب کہنے کے بجائے "کیوں نہ دوست کا کھادوں فریب" کہنے کا مطلب ہوا! شکر میں کہیں ایسا اختارہ موجود نہیں جس سے اس باطنی دشمنی (فریب) کا پردہ ہچاک ہو سکے لہذا اس پردہ پوری کے لیے ہم کو مفروضے قائم کرنا پڑیں گے۔

۲۔ ایسا شخص جو قتل و شہور کھو کر دیوانہ ہو چکا ہو، اس کو قتل کرنے کا ارادہ خود ایک تنہا انسان نہیں کر سکتا۔ ایک پاگل سے زیادہ سے زیادہ بہانی و سرپنچے

کا اندیشہ ہوتا ہے جس کا علاج نشتر یا زنجیر ہے۔ دوست کا کیا ذکر دشمن تک کسی کے قتل کا ارادہ رکھنا بھی ہو تو اس کے پاگل ہو جانے کے بعد یہ ارادہ ترک کر دے گا۔ پاگل کے قتل کے جواز کے لیے ہم کو پھر ایسے مفروضوں کی مدد لینا ہوگی جن کی طرٹ شر میں کوئی اشارہ نہیں ہے۔

۳۔ ایک پاگل کو قتل کرنا کوئی ایسا دشوار امر نہیں ہے جس کے لیے ہاتھ میں نشتر لینے اور آستین میں پھری چھپانے کا ڈراما کھیلا جائے۔ اس ڈرامے کی ضرورت کیوں لاحق ہوئی؟ اس کے جواب کے لیے پھر ہمیں شر کے الفاظ سے باہر جاکر اپنے قائم کیے ہوئے مفروضوں کا سہارا لینا پڑے گا۔

نچو دو مافی جو غالب کے بہترین شارحوں میں ہیں، انھوں نے یہ تباہی محسوس کر لیں۔ اسی لیے ان کی شرح پہلے طبقہ کی شرحوں سے بہت مختلف ہے اور ان کی شرح سے مندرجہ بالا سوالات پیدا نہیں ہوتے اس لیے کہ انھوں نے آئین میں اصلی دشنہ پنہاں ہونے کے بجائے مشرق کی کلائی کو دیو اسنے کی نگاہ میں دشنہ قرار دیا، لہذا ان کے یہاں یہ سوال ختم ہو گیا کہ دیو اسنے کو آئین میں چھپی ہوئی پھری کا علم کیونکہ ہو اور اسی کے ساتھ دوسرا اور تیسرا سوال بھی ختم ہو گیا کہ ان دونوں سوالوں کی بنیاد اس پر رکھی کہ کوئی شخص حقیقتہً دیو اسنے کو قتل کرنا چاہتا ہے۔ اس طرح نچو دو نے ان سوالات اور ان سے وابستہ مفروضات سے دامن بچا لیا لیکن ان کے بجائے انھیں دوسرے مفروضے قائم کرنا پڑے۔ وجوہ کی شدت کی ذہنی بیماری کا دیو اسنے کی طرٹ بڑھنے کی

جرات دکرنا، جنون کم ہونے پر معشوق کا اس کی طرف نشتر لے کر بڑھنا، استین  
بٹنا، کلانی کا چکنا، عاشق کا اس کو پھری سمجھنا اور یہ خیال کرنا کہ معشوق مجھے  
قتل کرنے کا ارادہ رکھتا ہے (اور ان مفروضوں کی مدد سے (تمہید کے باوجود)  
ایک پوری کہانی بنا نا پڑی۔

واجب دکنی اور شیخوہ موہانی دونوں کے یہاں اصل زور اس پر ہے کہ  
دیوانہ (عاشق) دوست (معشوق) کے ہاتھ یا کلانی کو دیکھ کر وحشت کھا رہا ہے  
اور ان کی شرحوں کا حاصل یہ ہے کہ محبوب کا ہاتھ نہایت حسین ہے۔ وہ  
حقیقتہ عاشق کے ساتھ دشمنی نہیں کر رہا ہے لیکن عاشق محبوب کے ہاتھوں  
قتل ہونے سے ڈرتا اور اس کو محبوب کا احسان نہیں بلکہ دشمنی سمجھتا ہے۔  
واجب دکنی کے یہاں اس نکتے سے کہ ”جس ہاتھ میں... نشتر ہے، وہی ہاتھ  
باعث جنون ہو رہا ہے“ یہ مفہوم اچھا نکلتا ہے کہ چارہ گر خود ہی افزائش مرض کا باعث  
ہے، لیکن اس صورت میں ”گرچہ ہوں دیوانہ اور“ پر کیوں دوست کا کھاؤں ”غیب“  
کی معنویت بہت کم رہ جاتی ہے۔ اس کے علاوہ واجب دکنی، شیخوہ موہانی اور انھیں  
کے ساتھ پہلے طبقے کے شاعرین کے یہاں یہ مفہوم مشترک ہے کہ دیوانہ حقیقتہ نشتر  
کو اپنا علاج اور اپنے حق میں مفید سمجھتا ہے، اور اس شعر کی شرح میں بنیادی غلطی  
یہاں ہوتی آئی ہے اس لیے کہ یہ مفہوم مسلمات شاعری کے خلاف ہے اور اسی وجہ سے  
شاعرین کو مختلف مفروضوں کا محتاج ہونا پڑا ہے۔

آئیے اب اس شعر کو مفروضات کے بجائے مسلمات کی روشنی میں سمجھیں۔ وہ

مسلمات یہ ہیں:

۱۔ جنون سے جنون عشق مراد ہوتا ہے کیونکہ عشق ہی ہے جو شدت اختیار کر کے جنون میں بدل جاتا ہے عقل اور عشق میں یہ ہے اس لیے شدت کی شرط بھی ضروری نہیں، معمولی عشق کو بھی جنون ہی سمجھا جاتا ہے۔

۲۔ دیوانہ اور عاشق بھی جنون اور عشق کی طرح ایک ہی مفہوم رکھتے ہیں۔

۳۔ دیوانہ برعاشق اپنے جنون پر نازاں ہوتا ہے اسے اپنے حق میں نعمت سمجھتا ہے، اسے اپنی زندگی کا ماسٹریل جانتا ہے۔ اس سے دست برداری کو اپنی بربادی بلکہ اپنی موت سمجھتا ہے لہذا جو لوگ اس کے جنون پر شق کو ختم کرنا چاہیں انھیں وہ اپنا دوست نہیں، جانی دشمن اور قاتل سمجھتا ہے۔

۴۔ دشمن ایک قاتل ہتھیار ہے۔

۵۔ نشتر دیوانگی کا علاج ہے۔ بہ الفاظ دیگر نشتر جنون عشق کو زائل کر دیتا ہے۔

۶۔ دیوانے کے نزدیک نشتر اس کا علاج نہیں بلکہ اس کے جنون عشق کے زوال گویا اس کی موت کا سامان ہے۔

۷۔ نشتر اس کے حق میں علاج کا سامان نہیں، ایک قاتل ہتھیار ہے۔

۸۔ اس کے حق میں نشتر ہی دشمن ہے۔

اب شکر کا مطلب صاف نکل آتا ہے۔ دوست کے ہاتھ میں کھلا ہوا نشتر

لے حیرت کہ کبھی کبھی تو وصل تک کہ محض اس لیے ہوا سمجھتا ہے کہ اس سے عشق میں گویا آگ لگتی ہو

در اصل نشتر نہیں ہے بلکہ آستین میں چھپا ہوا خنجر ہے (آستین میں چھپا ہوا اس لیے کہ اس کا غرر ظاہر نہیں ہے، بظاہر لذوہ سا بان علاج ہے لیکن میرے حق میں موت کا سامان ہے) آستین میں دشنہ پنہاں "اور" ہاتھ میں نشتر کھلا "دو الگ الگ چیزیں نہیں ہیں بلکہ کھلا ہوا نشتر ہی اپنی باطنی تاثیر کے لحاظ سے دشنہ آستین ہے" ہاتھ میں نشتر کھلا "مبتدا ہے اور" آستین میں دشنہ پنہاں "خبر ہے (ہاتھ میں کھلا ہوا نشتر آستین میں چھپا ہوا دشنہ ہے)۔ "گرچہ مہول دیوانہ" کہہ کے شاعر خود کو دیوانہ تسلیم کرتا ہے یعنی وہ اپنے جنون اس کی حقیقت اور قدر و قیمت واقف بھی ہو اسی لیے وہ دوست کا فریب نہیں کھائے گا۔

"دوست کا فریب" یہ ہو کہ بظاہر وہ عاشق کے مرض جنون کا علاج کر رہا ہے تاہم اگر اصل علیہ ہو کہ اس کا عشق "گوجہ" کی بلاغت یہ ہے کہ عام دیوانوں کے برخلاف مسلمات شاعری کا دیوانہ اپنے جنون کا شعور اور اسے عزیز رکھتا ہے، اور اسے اپنے بڑے بھلے کی تمیز اس حد تک ضرور ہوتی ہے کہ وہ اپنے جنون کے خاتمے کی تدبیروں کو ٹاٹے۔ ان مسلمات کو بنیاد بنانے کے بعد دیوانگی عشق کے انسلالات، محبوب اور دوسروں پر اس کے رد عمل، متعلقہ واقعات کی تفصیل وغیرہ میں آپ اپنی تخیل کو آزاد چھوڑ کر حسب منشا ایک داستان مرتب کر سکتے ہیں۔ لیکن ان مسلمات کو بنیاد بنانے کے بعد۔

نچو دیوانی نے اس شعر کے بارے میں لکھا ہے "میری ریلے میں موزائے پشتر حسین کہا، گورے میں دریا کو بند کیا ہے"۔

بخود کی شرح سے اختلاف کیا جاسکتا ہے لیکن اس واسطے نہیں۔

گو نہ سمجھوں اس کی باتیں گو نہ پاؤں اس کا بھید  
پر یہ کیا کم ہے کہ مجھ سے وہ پری پسیر کھلا

شعر کے ظاہری معنی صاف ہیں کہ اگرچہ میری سمجھ میں محبوب کی باتیں نہیں آتیں اور اس کے راز مجھ پر نہیں کھلتے مگر میرے لیے یہی کافی ہے کہ وہ تجھ سے بے تکلف ہو گیا۔ شارحین نے بھی اس شعر کا یہی مفہوم بیان کیا ہے اور ”گو نہ سمجھوں اس کی باتیں“ سے یہ مطلب نکلا ہے کہ اس کی باتیں ”مٹی خیز“ و ”خود مولیٰ“ اور پیچیدہ ”بخود دہلوی“ جوش ملیح آبادی ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ پری پسیر محبوب کی گفتگو اتنی دقیق، عالمانہ اور ذہنی یا مہجہ ہوتی ہے کہ عاشق کا ذہن اس کے نکات تک نہیں پہنچ سکتا۔ مگر یہ محبوب کو میرزا بیگلر اور میرزا قردا ماد کا ہم پلہ بنا دینا اور عاشق کو اتنا سخن شناس قرار دینا کیسے محبوب کی گفتگو بھی نہ سمجھ سکے، سمجھ میں آنے والی بات نہیں ہے۔ اس کے علاوہ ایک وقت اور بھی ہے ”کھلا“ کے معنی بے تکلف ہونا ظاہر ہیں۔ اب اگر محبوب عاشق سے ایسی باتیں کر رہا ہے جو اس شریب کی سمجھ ہی میں نہیں آ رہی ہیں اور اسکی وجہ سے محبوب کا بھید بھی اس پر واضح نہیں ہوتا تو عاشق



کو یہ غلط فہمی کہہ کر ہوئی کہ وہ مجھ سے کھلا ہے۔ کھلنے سے یہ مراد تو شاید نہ ہو  
 کہ محبوب نے مثلاً عاشق کے گلے میں باہیں ڈال کر انشاے ابر الفضل قسم  
 کی باتیں کیں اور اگرچہ یہ باتیں عاشق کی سمجھ میں نہیں آئیں لیکن وہ احتلاط  
 کے اس مظاہرے کی کو اپنے لیے کافی سمجھ رہا ہے (ایسی صورت حال میں مبتلا  
 کسی عاشق کا تصور کر کے دیکھیے کہ ذہن میں اس بیچارے کی کیسی مضحکہ خیز تصویر بنتی ہے!)  
 لیکن اس سے یہ نہ سمجھیے کہ اس شعر میں کھلنا کا مطلب بے تکلف ہونا  
 نہیں ہے۔ کھلنا کا مطلب بے تکلف ہونا ہی ہے اور یہ بے تکلفی گفتگو ہی کی  
 مطلب ہے۔ پہلا مصرع یہ مذاطلہ پیدا کرتا ہے کہ محبوب کی گفتگو ناواقابل فہم  
 ہے۔ مگر واقعہ یہ نہیں ہے، محبوب کی گفتگو میں کوئی اغلاق  
 نہیں ہے۔ دراصل ”گو نہ سمجھوں اس کی باتیں“ سے مراد ان الفاظ کا نہ  
 سمجھنا نہیں ہے جو محبوب کی زبان سے ادا ہو رہے ہیں بلکہ مراد یہ ہے کہ آج  
 جو مثلاً بتول بھیری طرہ متذہب ہو کر مجھ سے تکلفانہ گفتگو کر رہا ہے اس  
 کو سبب یہی سمجھ میں نہیں آ رہا ہے یعنی عاشق کو یہ سمجھنے میں دقت پیش  
 نہیں آ رہی ہے کہ وہ مجھ سے کیا باتیں کر رہا ہے بلکہ اس کی سمجھ میں یہ  
 نہیں آتا کہ وہ مجھ سے کیوں باتیں کر رہا ہے۔ چونکہ ابھی تک محبوب عاشق  
 کی حاجت ملتفت نہیں ہوا تھا اس لیے عاشق اس کا ادا شناس نہیں ہے  
 اور اس کے کسی بھی عمل کے حقیقی منشاء سے ناواقف رہتا ہے۔ ”گو نہ سمجھوں  
 اس کی باتیں“ کا مطلب یہی ہے۔ لیکن آج محبوب بے تکلف گفتگو کر رہا ہے

کھل گیا ہے۔ یہ کھل جانا خود ایک بھید ہے جو عاشق پر کھل نہیں رہا ہے  
لیکن وہ مطمئن ہے کہ اگرچہ اس خلاوت معمول التفات کا اصل سبب  
مجھ پر ظاہر نہیں ہے، (محکم) ہے یہ میرے حق میں کسی تازہ مصیبت کا پیش  
نہیہ ہو، تاہم یہ التفات ہی میرے لیے بہت ہے۔ غالب کے یہاں خاص  
طور پر محبوب کا تفاعل عاشق پر بہت گراں ہوتا اور عاشق تفاعل کے مقابلے  
میں ستم تک برداشت کرنے پر تیار رہتا ہے۔ مگر یہ محض اس قبیل کا شعر نہیں  
ہے اس لیے کہ بات یہاں پر ختم نہیں ہوتی۔

اس امکان کو پیش نظر رکھتے ہوئے کہ محبوب کا التفات کسی مصیبت  
کا پیش نہیہ ہے، دو سطر مصرع کو ”مجھ سے“ پر زور دے کر پڑھیے تو شعر  
کا مفہوم ایک نیا اور غیر متوقع رخ اختیار کر لیتا ہے۔

بد یہ کیا گم ہے کہ مجھ سے وہ پری پیکر کھلا

یعنی محبوب کا کھلنا کسی ستم ہی کی غرض سے سہی مگر اس کے لیے اس کی نظر اتنا  
مجھ پر پڑی۔ میں کسی وجہ سے اس کی خصوصیت کو جہ کا مستحق ٹھہرا۔ اس نے میرے  
ساتھ امتیازی سلوک کیا۔ یہ میرے لیے بہت بڑی بات ہے۔ آگے جو ہو ہو۔  
”مجھ سے“ اور ”وہ پری پیکر“ کے الفاظ پر مختلف لہجوں میں اگال لگاتے

۱۔ یہ فتنہ آدمی کی خاتہ دیرانی کو کیا کم ہے  
۲۔ ظلم کو ظلم اگر لطف دریغ آتا ہو  
۳۔ چوے تم درست جس کے دشمن اس کی آسمان کی بیٹی  
۴۔ تو تفاعل میں کسی رنگ سے معذور نہیں

ایک ساتھ زور دے کر مختلف معنی مفہوم نکالے جاسکتے ہیں لیکن شعر کا بنیادی مفہوم یہی رہے گا کہ عاشق کی توجہ کے خلاف اور خواہش کے مطابق محبوب اس کی طرف ملتفت ہوا ہے۔ عاشق اس التفات کے ابواب سے بے خبر اور ترائی سے لیے پروا اس التفات ہی کو مقصود بالذات سمجھ رہا ہے۔

## موج سراپ شت و فاکانہ پوچھ حال ہر ذہ مثل جوہر تیغ آبدار کھا

یہ پورا شعر ایک استفادہ ہے۔ اور جب غالب استفادے کو پردہ اٹھا رہا ہو تو سب سے پہلے جاننا چاہیے۔

فردی طور پر اس شعر میں جو چیز اپنی طرف متوجہ کرتی ہے وہ لفظ "آبدار" کا زبردست خلاف نامہ استعمال ہے۔ صرف "تیغ" کے بجائے "جوہر تیغ" سے تشبیہ "آبدار" کی نہیں ثابت پیدا کرتی ہے اور "ہر ذہ" کی تہم اس شدت میں نہیں قدر امانت کرتی ہے اسی قدر تشبیہ کی مصونیت میں بھی امانت کرتی ہے (اس لیے کہ جوہر تیغ کی شکل لفظوں کی سی ہونے کی وجہ سے ذروں سے مشابہ ہوتی ہے)۔ "آبدار" کے معنی چمک دار کے ہوتے ہیں۔ ریت کے ذروں میں بھی چمک ہوتی ہے اور رگینان (دشت) میں یہ چمک نہ صرف گرمی اور

تشنگی کا احساس بڑھاتی ہے بلکہ رنگیتان کی سسنگلاخی، بے فیضی اور بے آبی کے تاثر کو بھی شدید تر کر دیتی ہے۔ آبدار کے معنی پانی پلانے والا بھی ہوتے ہیں۔ یہ پہلے معنی کے برعکس معنی ہیں، لیکن وجہ شبہ اب بھی مکمل اور وہی کی ہی ہے۔ "آبدار" بمعنی چمک دار مانے تو تشبیہ یہ ہوئی کہ ہر ذرہ جو ہر تہی کی طرح چمکتا ہو یعنی جہلک اور ضرر رساں تھا۔ "آبدار" بمعنی پانی پلانے والا لانے تو تشبیہ یوں ہوئی کہ حیرت کا ہر ذرہ پانی پلانے پر مستعد تھا مگر اسی طرح جیسے جو ہر تیغ اپنے شکار کو پانی پلانے یعنی موت کے گھاٹ اتار دینے پر مستعد رہتا ہے۔ وجہ شبہ ظاہر کرنے کے لیے وہ بالکل مختلف معنوں والا لفظ (آبدار) تشبیہ ایک ہی ہے (جو ہر تیغ، لیکن وجہ شبہ (جہلک ہونا) میں فرق نہیں آتا۔ ایسی عجیب و غریب تشبیہ جسے استعارہ بھی حیرت سے دیکھتا رہ جائے دوسرے شاعروں کا کیا ذکر، خود غالب کے یہاں بھی کم ہی نظر آتی ہے۔

پھر جس شعر میں ایسی پرکار تشبیہ صرف ہوئی ہو، "اردہ پورا شعر خود ایک استعارہ ہو، اس میں کسی اکہرے اور جامد مفہوم کی توقع نہیں رکھنا چاہیے حال شعر کی ایک ہی قرأت میں اتنا اندازہ ہو جاتا ہے کہ اس کا مرکزی مضمون فریب و فلسفہ۔ سچا پنچ مختلف شارحین نے اس شعر کی چو شرعیں کی ہیں وہ اسی مرکزی مضمون کو دہرائی ہیں۔ ان شرحوں کا حاصل یہ ہے کہ فنا ایک سراپے مانند ہے جس سے کچھ حاصل نہیں ہوتا اور جس کے دھوکے میں آنکراہل و فاجان گناہ دیتے رہتا ہے۔

لیکن یہ ایک رخا شعر نہیں ہے۔ زرا اس شعر کے الفاظ میں چھپے ہوئے  
پنچ دخم دیکھیے:

(۱)

(الف) ذکر دشتِ وفا کے سراب کا ہے۔ یہ سراب عام دشت کے سراب  
سے مختلف ہے۔ عام دشت کے سراب اور خود پورے دشت میں کوئی خرق نہیں  
ہوتا۔ وہ سراب محض نظر کا دھوکا ہوتا ہے۔ درنہ حقیقتہً زمین کے ذریعے جو پورے  
دشت میں پھیلے ہوئے ہیں وہی سراب میں کھبی ہوئے ہیں۔ البتہ نگاہ پانی دکھاتی  
ہے مگر قریب جانے پر معلوم ہوتا ہے کہ پانی نہیں، دیارِ بیت ہے جو پورے دشت  
میں بکھی ہوئی ہے۔

(ب) اس کے برخلاف دشتِ وفا کا سراب پورے دشتِ وفا سے مختلف  
ہوتا ہے۔ عام سراب کے پاس پنچ کر معلوم ہوتا ہے کہ یہ بھی پورے دشت  
کی طرح کا ایک حصہ زمین ہے لیکن دشتِ وفا کے سراب کے پاس پنچ کر معلوم  
ہوتا ہے کہ یہ حصہ زمین پورے دشتِ وفا سے مختلف ہے اس لیے کہ اس حصہ  
زمین کا ہر فردہ جو ہر تیغ کی طرح آیدار ہے۔ یعنی عام سراب کے برخلاف دشت  
وفا کا سراب محض پیاس نہ بجھانے پر بس نہیں کرتا بلکہ مزید تکلیف پہنچاتا ہے  
(ج) عام دشت کے سراب میں نگاہ دھوکا کھاتی ہے۔ اسے دور سے  
ایک چمک نظر آتی ہے لیکن قریب جانے پر وہ چمک غائب ہو جاتی ہے۔  
(د) دشتِ وفا کے سراب میں نگاہ دھوکا نہیں کھاتی ہے۔ اسے دور

سے ایک چپک نظر آتی ہے لیکن قریب جانے پر وہ چپک غائب نہیں ہوتی ابستہ اور سستی ہے، البتہ وہ پانی کی چپک نہیں، جو ہر تیغ کی طرح ہڈاں زدوں کی چپک ہے۔

(۷) خود دشتِ وفا کا سراب دیکھنے میں بھی پورے دشتِ وفا سے مختلف ہوتا ہے اور حقیقت میں بھی مختلف ہوتا ہے۔ اب یہاں ایک نہایت غیر متوقع سوال سراٹھاتا ہے۔ لیکن اس سوال سے پہلے آئیے دیکھ لیں کہ کبھی تک اس شعر پر جو گفتگو ہوئی اس کی روشنی میں شعر کا مطلب کیا نکلتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ پورا شعر ایک استعارہ ہے یہاں استعارہ دراصل کسی کسی انسانی تجربے کا بیان ہوتا ہے۔ یہ دیکھنا ضروری ہے کہ اس استعارے کے پردے میں کون سا انسانی تجربہ بیان ہوا ہے۔

۱۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ یہ شعر فریبِ وفا اور ان سختیوں کا استعارہ ہے جو اہلِ وفا کو راہِ وفا میں پھیلنا پڑتی ہیں۔

۲۔ اشیاء اپنی صند سے بچانی جاتی ہیں لیکن صفتِ وفا کی صند کوئی اور صفت نہیں بلکہ خود اسی صفت کا معدوم ہونا یعنی بے وفائی ہے۔ ۳۔ اسی لیے بے وفائی ثابت اسی وقت ہو سکتی ہے جب وہ وفا کے بجائے اور امید وفا کے خلاف سامنے آئے۔

۴۔ خود وفا اس وقت ثابت ہوتی ہے جب وہ نہ صرف بے وفائی بلکہ مزاحمت کے بھی سامنے برقرار رہے۔ یعنی وفا کو اپنے اثبات کے لیے

صرف بے وفائی ہی نہیں بلکہ مزاحمت (دشوازیوں 'مظالم' مصائب) کا بھی سامنا کرتا ہوتا ہے۔ اس طرح وفا کا سابقہ بے وفائی کے منفی عنصر کے علاوہ مزاحمت کے مثبت اور فعال عنصر سے بھی پڑتا ہے۔

۵۔ اور مزاحمت کے اس مثبت اور فعال عنصر میں قوت اسی وقت کی ہے جب اس عنصر کا ظہور اس کی طرف سے ہو جس سے وفا کی امید ہو اور جس نے وفا کے بجائے بے وفائی کی ہو۔

اس انسانی تجربے کو نظر میں رکھ کر اب دیکھیے کہ غالب کا یہ شعری استعارہ کس قدر مکمل ہے۔ اس استعارے اور انسانی تجربے کی تطبیق یوں ہوتی ہے :

(انسانی تجربہ)

(استعارہ)

- ۱۔ وفا کی راہ بہت سخت ہے
- ۲۔ اپنی وفا کو جس سے دنا کی امید ہوتی ہے وہ بے وفا ثابت ہوتا ہے
- ۳۔ وہ بے دنا نہ صرف یہ کہ دنا نہیں کرتا بلکہ دشمنی اور ظلم بھی کرتا ہے

- ۱۔ وفا ایک دشت ہے۔
- ۲۔ دشت دنا میں جہاں پانی کا گمان نہ ہوتا ہے وہاں سراب نکلتا ہے
- ۳۔ وہ سراب نہ صرف یہ کہ پیاس نہیں بجھاتا بلکہ آزار بھی پہنچاتا ہے

(۲)

اب آئیے اس سوال کو دیکھیں۔

(الف) ہم اس نتیجے پر پہنچ چکے ہیں کہ دشت وفا کا سراب پورے دشت

سے دیکھنے میں بھی مختلف ہوتا ہے اور حقیقت میں بھی مختلف ہوتا ہے۔ اس میں جو چمک دکھائی دیتی ہے وہ واقعی موجود ہے، سوال یہ ہے کہ کیا ایسی صورت میں اسے سراب کہا جاسکتا ہے؟ سراب محض نظر کا دھوکا ہوتا ہے اور دشت و نا کا سراب نظر کا دھوکا نہیں ہے۔ پھر بھی وہ سراب ہے؟ (ب) اس سوال کا ایک جواب دیا جاسکتا ہے، دشت و نا کا سراب اس لحاظ سے تو بے شک نظر کا دھوکا نہیں ہے کہ اس میں جو چمک نظر آتی ہے وہ حقیقی وجود بھی رکھتی ہے۔ لیکن یہ سراب اس لحاظ سے دھوکا ہی ہے کہ جس چمک پر پانی کی چمک کا گمان ہوتا ہے وہ دیت کے ذروں کی ہلک چمک ہے۔ عام سراب میں نظر دھوکا کھاتی ہے اور دشت و نا کے سراب میں دل دھوکا کھاتا ہے۔ اس طرح دشت و نا کا سراب زیادہ پر فریب ہے۔ (ج) اور اس جواب کو مضبوطی اس سے حاصل ہوتی ہے کہ انسانی تجربے سے اس استعارے کی تطبیق اب بھی برقرار ہے۔ وہ تطبیق یوں ہے۔

(انسانی تجربہ)

ا۔ اہل دنیا کسی سہنی کو عام اہل دنیا سے مختلف سمجھنے لگتے ہیں اور وہ حقیقت بھی مختلف ہی نکلتی ہے۔ لیکن مختلف اس معنی میں کہ عام اہل دنیا کے برخلاف وہ

(استعارہ)

ا۔ وہ سراب جو پورے دشت و نا سے مختلف نظر آتا ہے حقیقت بھی مختلف ہی نکلتا ہے۔ لیکن مختلف اس معنی میں کہ پورے دشت کے برخلاف اس کا سہرو



مزید آزار کا موجب ہے۔ دشمن اہلِ وفا ہے۔

(۱۳)

سوال کا جواب ہو گیا، استقارے کی سالمیت میں فرق نہیں آیا، شر کا مفہوم کبھی صاف نہ نکلا آیا۔ لیکن یہ سوال ایک بالکل ہی غیر متوقع مفہوم کی طرف ذہن کو منتقل کر دیتا ہے۔ یہ مفہوم شعر کے انھیں الفاظ میں نہیں ہے اور اس مفہوم میں خود یہ سوال فائدہ مند ہوتا ہے۔ اس لیے کہ اس مفہوم میں دشتِ وفا کا سراب بھی عام سراب کی طرح محض فریبِ نظر ثابت ہوتا ہے اور حقیقت پورے دشت سے مختلف نہیں ہوتا۔

اس مفہوم تک پہنچنے کے لیے لفظ "سورج" پر خصوصی توجہ کی ضرورت ہے۔ ابھی تک کی گفتگو میں ہم اس لفظ کو معرضِ بحث میں نہیں لائے ہیں اور "سورج سراب" معنی "سراب" مراد لیتے رہے ہیں، لیکن اس سے یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ "سورج" کا لفظ خٹو کے ذیل میں آتا ہے حقیقت اس کے برعکس ہے اور اس لفظ کو اپنی جگہ سے ہٹایا نہیں جاسکتا۔ ظاہر ہے کہ جوہرِ تیغ سے صرف سراب کے ذروں کی تشبیہ اتنی کامل نہیں ہے جتنی سورج سراب کے ذروں کی تشبیہ کامل ہے اس لیے کہ سورج کی شکل تلوار سے ملتی ہے ("لہریاں ہیں یہ کہ چلتی ہیں" تلواریں فوج میں)۔ میرا نہیں، تلوار سے مشابہ سورج سراب میں چمکتے ہوئے ریت کے ذرے سورج سے مشابہ تلوار میں چمکتے ہوئے جوہر کی طرح ہیں۔ اس طرح غالب نے صرف "سراب" کے بجائے "سورج سراب" کہہ کر مشابہ اور مشابہہ دونوں

کو ایک دوسرے سے قوت دی ہے۔ اس بزرگ لفظ "موج" کو ذہن میں رکھ  
 کہ اس تشبیہ کی شان دیکھیے: موج سراب کا ہر ذرہ جو ہر تنیق کی طرح آبدار  
 تھا، یعنی خود موج سراب ایک تلوار کی تصویر کھتی اور تلوار بھی ایسی جو سرتاپا  
 جو ہر تہہ -

اسی کے ساتھ ایک بات اور ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔ وہ یہ کہ راہ وفا  
 میں بہانے سے دینا شہادت یعنی وفا کی معراج ہے اور اہل وفا اس معراج کو چال  
 کرنے کے متمنی رہتے ہیں۔

ابھی تک یہ ہم نے اس شعر پر غور کیا ہے کہ دشت وفا کے سراب  
 میں جو چمک نظر آتی ہے۔ وہ پانی کی سی چمک ہوتی ہے اور دیکھنے والا اسے پانی  
 ہی سمجھتا ہے۔

یہ ہم تسلیم ہی کر چکے ہیں کہ سراب میں جو کچھ نظر آتا ہے حقیقت میں اس  
 کا وجود نہیں ہوتا۔ شعر میں کہا یہ جارہا ہے کہ دشت وفا کی موج سراب کا ہر  
 ذرہ جو ہر تنیق کی طرح آبدار تھا یعنی موج سراب ایک جو ہر دار تلوار کی طرح  
 نظر آ رہی تھی۔

کیا اس سے یہ نتیجہ نہیں نکلتا کہ موج سراب کی چمک نہ تو پانی کی سی  
 چمک کھتی اور نہ دیکھنے والا اسے پانی سمجھ رہا تھا۔ کیا اس سے یہ نتیجہ نہیں نکلتا  
 کہ دیکھنے والا اسے جو ہر دار تلوار سمجھ رہا تھا لیکن یہ تلوار نظر نہ آ رہی تھی،  
 حقیقت میں اس کا وجود نہیں تھا۔ اب شعر کا غیر متوقع مفہوم اچانک سامنے

آتا ہے :

اہل دُفاراہ دُفامیں جان دینے کے مقصدی رہتے ہیں ۔ دشت و فاکئی تہ  
سراب کو دیکھ کر تلوار نکا دھوکا اور یہ خیال ہوتا تھا کہ اس تک پہنچ کر شہاد  
کی فضیلت حاصل ہو جائے گی مگر قریب جاسے پر یہ تلوار محض موجِ سراب بت  
ہوتی تھی جو ہر تنہا کی جگہ ریت کے ذریعے لٹکتے تھے اور شوقِ شہادت تشہد بہتا  
تھا۔

آپ نے استعارے کی اس قلبِ مابیت کو محسوس کیا ؟ استعارے کا  
یہاں ہے کہ وہ وسیع سے وسیع بلکہ ایک دوسرے سے مختلف انسانی تجربوں یا ایک  
انسانی تجربے کے زیادہ سے زیادہ پہلوؤں پر حاوی ہو۔ غالب کا یہ استعارہ  
اس قلبِ مابیت کے باوجود وفا کے انسانی تجربے سے اب بھی مطابقت رکھتا  
ہے۔ اس پر مولا بقیت لیں نہ ہے :

(انسانی تجربہ)

(استعارہ)

راہ دُفامیں جان دینے کی امید  
نہیں فریبِ ثابت ہوتی ہے۔ ایسے  
مواقع پیش نہیں آتے جہاں جان  
دے کر وفا کی معراج حاصل کی  
جاسکے اور اہل دُفا کو ایسے مواقع  
کی تلاش میں اکثر دھوکا ہوتا ہے

دشت و فامیں مرنے کی امید بھی  
فریبِ ثابت ہوتی ہے اس لیے  
کہ جس جگہ پر موت میرا نے کے  
امکانات دکھائی دیتے ہیں  
وہ جگہ سرابِ ثابت ہوتی ہے

دلالت کا لفظ "تھا" اس مفہوم کی مزید توثیق کرتا ہے۔ "تھا" کے لفظ میں  
 "نہیں ہے" کا مفہوم موجود ہے، یعنی دیکھنے میں موج سراب کا ہر ذرہ جو ہر تیغ  
 کی طرح آبدار تھا۔۔۔ قریب جا کر معلوم ہوا کہ نہیں ہے۔

(۴)

لیکن اب بھی اس استعارے کی مفہومیت ختم نہیں ہوئی ہے۔  
 اوپر بیان ہونے والے مفہوم میں ہم نے دیکھا کہ دشت و فاس کے سراب میں  
 پانی نہیں نظر آتا، جو ہر تیغ کی طرح چلنے پھرنے والوں کی ایک موج سی نظر  
 آتی ہے جس پر پانی کا نہیں تلوار کا دھوکا ہوتا ہے۔ اب شرکاء کا تازہ مفہوم یہ ہوا  
 عام دشت کے سراب میں پانی نہ ہے، کم سے کم پانی کی شکل تو نظر آتی  
 ہے۔ لیکن دشت و فاس کے سراب میں پانی کی شکل بھی نظر نہیں آتی۔ وہاں جو موج  
 نظر آتی ہے اس پر پانی کی موج کا دھوکا تک نہیں ہوتا، وہ ایک جو سردار  
 تلوار معلوم ہوتی ہے۔ دشت و فاس کی۔۔۔ گھٹاؤں سے فیضی اور سب آبی کی انتہا یہ  
 ہے کہ وہاں سراب بھی پڑتے ہیں تو ایسے جو پانی کی جھوٹی امید تک نہیں دلاتے  
 بلکہ آبدار تلوار کی شکل دکھا کر دشت کی چو لٹاکی میں اضافہ کرتے ہیں۔

یہ پہنچ کی ضرورت شاید نہیں ہے کہ ریت کے ذروں میں جھپک آسمانی  
 وقت پیدا ہوتی ہے جب تیز دھوپ کھیلی ہوئی ہو۔ لیکن اس آسپے شر کے  
 اس منظر نامے پر غور کیا؟

دشت و فاس کا پیاسا رہ لار د تیز دھوپ میں اور دھوا دھوا نظر دہرا رہا ہے

کہ شاید کہیں پانی کی جھلک نظر آ جائے۔ لیکن پانی کی جھلک نہیں، سامنے ایک تیز تلوار کی چمک نظر آتی ہے۔ ادویہ چمک مجرور نہیں ہے بلکہ لا تعداد چھوٹے چھوٹے چمکتے ہوئے لفظوں نے ایک موج سی بنا رکھی ہے۔ اس طرح یہاں آکر غالب کا یہ استعارہ ایک متحرک شعری پیکر بن جاتا ہے۔

(۵)

ردیفت کے لفظ "تھا" کی ایک اور معنویت اور اس سے پیدا ہونے والے مفہوم کی طرف ہم نے ابھی تاک تو جہ نہیں کی۔ شعر کے تیسرے مفہوم میں ہم نے دیکھا کہ اس لفظ سے اس بات کی توثیق ہوتی ہے کہ موج برابر بکھینے میں قاتل تھی مگر حقیقت میں قاتل نہیں ہے۔ یہ مفہوم اس صورت میں نکلتا ہے جب لفظ "تھا" کو "تھی" ہر فردہ سے متعلق رکھا جائے۔ لیکن یہی لفظ "تھا" پورے دشتِ وفا کے بیان کو عینہ ماضی میں کر دیتا ہے۔ اس بیان ماضی کے ذمہ ہی نکلتے ہیں۔ ایک یہ کہ دشتِ وفا اب موجود نہیں ہے۔ ایک یہ کہ دشتِ وفا کا یہ بیان جس کی طرف سے ہے وہ خود اب دشتِ وفا میں موجود نہیں ہے۔ دشتِ وفا کے معدوم ہو جانے کا سوال نہیں اس لیے کہ وہ سراب نہیں، ایک حقیقت ہے۔ معدوم دشتِ وفا کا رہ نورد ہی ہو سکتا ہے۔ دشتِ وفا کی موج سراب قاتل ہو یا نہ ہو وہاں حسب منشا شہادت کی فضیلت حاصل ہوتی ہو یا نہ ہوتی ہو، لیکن دشتِ وفا کی پوری صورت حال ضرور فنا کر دینے والی ہے اور انسان اس کی سختیوں کی تاب نہیں لاسکتا۔ لفظ "تھا" اسی طرف اشارہ کرتا ہے کہ وفا کے رہ نورد



اس لیے کہا جاسکتا ہے کہ فالکے اس مصرع میں تو الی اصناف تو موجود ہے  
لیکن تو الی اصناف کا غیب موجود نہیں ہے۔ بہر حال یہ بحث ہم کو شعر کے ایک  
تازہ مفہوم کی طرف متوجہ کر دیتی ہے۔ اس شعر کی ایک قرأت یہ بھی ہو سکتی ہے کہ  
لفظ "سراب" کو بغیر اصناف کے پڑھا جائے۔ اس قرأت میں یہ شعر خطا یہ  
ہو جاتا ہے لے موج سراب !

موج سراب! دشت وفا کا نہ پوچھہ حال

ہرندہ مثل جو ہر تیغ آبدار تھا

اب دشت وفا میں کوئی سراب نہیں ہے لیکن سراب نہ ہونے سے اس کی پُر  
فریبی کم نہیں ہوئی۔ دشت وفا اہل وفا کی امید کے خلات نکلا اس لیے دشت  
وفا سراسر فریب ہے۔ اس پورے دشت وفا کا ہر ذرہ مثل جو ہر تیغ آبدار ہے  
دراہ و فنا پر چلنا تلوار کی دھار پر چلنا ہے۔ اے موج سراب! دشت وفا کا ذرہ  
نہ قاتل تھا۔ ردیف کے لفظ "تھا" کی معنویت پر قرار بلکہ انزوں ہے۔  
کہنے والا کبھی دشت وفا میں تھا، اب نہیں ہے۔ اب وہ کہاں ہے؟ وہ  
موج سراب کو دشت وفا کا حال سنا رہا ہے۔ "موج سراب!" ایسا معلوم ہوتا  
ہے کہ اس نے دشت وفا سے ہار کر موج سراب کے دامن میں پناہ لی ہے۔  
اے موج سراب! تو قاتل نہیں، تو کم سے کم دیکھنے میں تو سکون بخش ہے تہنہ

ربیعہ: "کیوں موج خوبی تیغ ادا نہ تھے" (فیض احمد فیض)

کو سیراب نہ کرے، سیرابی کی امید تو دلاتی ہے۔ دشتِ وفا دشتِ کسر  
 تھا۔ دشتِ وفا تمام کا تمام قاتل تھا۔ دشتِ وفا میں قدم رکھتے وقت  
 حاصل کی امید بھٹی لیکن دشتِ وفا میں حاصل کچھ نہ تھا۔ اے موج  
 سراب! تو فریب کی صورت ایک موج ہے، دشتِ وفا تمام کا تمام فریب نکلا۔  
 انسانی تجربے سے اس شعر کے استعارے کی پہلی تطبیق کے سلسلے میں  
 یہ بات اچکی ہے کہ وفا اس وقت ثابت ہوتی ہے جب وہ نہ صرف وفا کی  
 بلکہ مزاحمت کے بھی سامنے برقرار رہے۔ لیکن اس آخری مفہوم میں یہ  
 سوال پیدا ہو سکتا ہے کہ جب کہنے والے نے دشتِ وفا کو چھوڑ دیا تو اثباتِ  
 وفا کہاں ہوا، اس لیے کہ وفا برقرار نہیں رہی اور کہنے والا اب موجِ سراب  
 کی طرف متوجہ ہے۔ اس سوال کا سرسری جواب تو یہی ہو سکتا ہے کہ یہ استعارہ  
 اثباتِ وفا کے بعد کی منزل سے شروع ہوتا ہے۔ اس صورت میں بھی استعارے  
 میں کوئی نقص لازم نہیں آئے گا۔ لیکن اس جواب سے ہم غالب کیساتھ  
 نا انصافی کریں گے۔ اگر استعارہ انسانی تجربے کے کسی ایک ہی پہلو پر  
 حادی ہے تو بھی استعارہ مکمل ہے، اگر مختلف پہلوؤں پر حادی ہے تو اس حادی  
 غیر معمولی ہے، اور اگر کسی مکمل انسانی تجربے پر حادی ہے تو استعارہ اعجاز  
 ہے۔ غالب کا یہ استعارہ اعجاز ہے وہ اس طرح:

اس آخری مفہوم میں یہ شعر صرف راو وفا کی سختیوں اور پریشانیوں  
 ہی کا استعارہ نہیں، ترکِ وفا کا بھی استعارہ ہے۔ بے وفائی اور حرمان



وہ عناصر ہیں جن سے دنا کا اثبات ہوتا ہے اور یہی عناصر ترک دنا کا جواز بھی فراہم کرتے ہیں۔ ترک دنا نامیدی اور احتجاج ہے، ترک دنا بیوفائی نہیں ہے، ترک دنا بے وفائی کا رد عمل ہے۔ اثبات دنا خود ہی ترک دنا کا جواز بھی ہے۔ راہ دنا کی سختیوں اور پزیرائیوں کے بیان میں خود اثبات دنا اور ترک دنا کا جواز موجود ہے۔ اس آخری مفہوم میں استعارہ آگے بڑھ کر ترک دنا کو بھی اپنے دامن میں سمیٹ لیتا ہے اور اب یہ شرارہ دنا کی سختی اور پزیرائی کا بھی استعارہ ہے، فریب کشگی کا بھی استعارہ ہے، احتجاج کا بھی استعارہ ہے اور ترک دنا کا بھی استعارہ ہے۔

حیف اس چار گروہ کیڑے کی قسمت غالب  
جس کی قسمت میں ہو عاشق کا گریباں تلخ تا

حسرتِ موبہانی اس شعر کے باوے میں لکھتے ہیں،  
”یہ شعر نہایت خوب ہے لیکن دو لڑی مصرعوں میں ”قسمت“ کی  
تکرار نے کسی قدر بے لطفی پیدا کر دی ہے۔“

بچو د موبہانی اس اعتراض کا جواب دیتے ہیں:  
”یہ لفظ بدلا نہیں جاسکتا۔ جب ایسا ہے تو بے لطفی کا دنا  
کیا۔ تکرار لفظ ہر محل پر بے لطفی کا باعث نہیں ہوتی۔“

اور بچو نے اس شعر کا مطلب یہ بیان کیا ہے:

”اس چار گروہ کپڑے کی قسمت پر افسوس آتا ہے جسے عاشق کا  
 گریبان بننا پڑے۔ دھال میں ہے تابی شوق عاشق و شوخی  
 معشوق، اور فراق میں شدیدگی عاشق اس کے پندے اڑا دیگی“  
 اور یہ مفہوم دراصل نظم طباطبائی کی اس شرح کی باز آؤشت ہے :

”یعنی اگر پھر ہے تودہ [عاشق] آپ چاک کرے گا اور اگر وصل  
 ہے تو شوخی معشوق کے ہاتھوں پر پندے اڑ جائیں گے“

دوسرے شارحین بھی اسی مفہوم کی تکرار کرتے ہیں کہ پھر کے علاوہ وصل  
 میں بھی عاشق کے گریبان کو روضہ عاشق کے ہاتھوں چاک  
 ہونا پڑے گا۔ پھر میں تو عاشق کی گریباں دیدگی سمجھ میں آتی ہے لیکن  
 وصل میں، اور وہ بھی معشوق کے ہاتھوں، عاشق کے گریباں کی دہلیاں  
 اڑنا بڑی عجیب بات ہے۔ شارحین نے اس پر غور نہیں کیا کہ اس طرح  
 معشوق شوخی سے کہیں آگے بڑھ کر جنسی دیوانگی کی سرحد میں داخل ہو  
 جاتا ہے۔ غالباً لفظ قسمت کی تکرار کے جو اند کی فکر نے شارحین کو اس  
 پر رائل کیا ہے کہ وہ پھر کے علاوہ وصل میں بھی عاشق کے گریبان کو تار  
 تار ہوتے دکھائیں۔

حقیقت شکر کی اس تاویل اور وصل کے ذکر کو بیچ میں لانے کی ضرورت  
 ہی نہیں ہے۔ جب شاعر نے ”عاشق کا گریباں“ کہہ دیا تو چاک ہونے کا  
 تصور از خود اس کے ساتھ وابستہ ہو گیا۔ اس میں شک نہیں کہ اس شعر

میں لفظ "قسمت" کی تکرار بہت نمایاں طور پر غیر ضروری معلوم ہو رہی ہے  
 لیکن اسی کے ساتھ اس میں بھی شک نہیں کہ کسی نہ کسی وجہ سے لفظ "قسمت"  
 کا استعمال اس شعر کے دونوں مصرعوں میں ضروری ہے، ورنہ غالب کا  
 کیا ذکر و ذکر تیسرے وجہ کا شاعر بھی کسی ایک مصرع میں سے یہ لفظ یہ  
 آسانی نکال سکتا تھا۔ آئیے دیکھیں کہ غالب نے کس مصلحت سے اس لفظ  
 کو دوبارہ استعمال کیا ہے۔

پہلے یہ دیکھا جائے کہ شعر کے مفہوم کو نشر میں کیونکر ادا کیا جاسکتا ہے۔ نشر  
 میں یہ مفہوم دو طرح سے ادا ہوتا ہے۔

(الف) اے غالب! سچیت اس چار گروہ گپڑے کی قسمت جیسے عاشق کا  
 گریبان ہو نا پڑے۔

(ب) اے غالب! سچیت چار گروہ گپڑا جس کی قسمت میں عاشق کا گریبان  
 ہو نا لکھا ہو۔

اچھے دیکھا کہ دونوں نثری صورتوں میں لفظ "قسمت" کا صرف ایک ہی بار استعمال  
 کافی ثابت ہو رہا ہے۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ نکلنے میں جلدی نہ کیجئے کہ شعر میں کوئی  
 ایک قسمت کا لفظ حسو ہے۔ دونوں نثری صورتوں پر غور کیجئے۔ پہلی صورت میں  
 یہ لفظ وراں پر ہے جہاں پر شعر کے پہلے مصرع میں ہے۔ دوسری صورت میں یہ لفظ وراں  
 پر ہے جہاں پر شعر کے دوسرے مصرع میں ہے اور مفہوم کے اعتبار سے دونوں صورتیں  
 دوسرے مختلف ہیں۔ اس لیے اس لفظ کے حسو ہونے میں شک پڑنا مسترد

ہو گیا۔ حشو وہ لفظ ہوتا ہے جس کے بارے میں یقین کے ساتھ کہا جاسکے کہ یہاں پر یہ لفظ بلا ضرورت ہے۔ لفظ "قسمت" میں یقین حاصل نہیں ہوتا۔ لیکن یہ یقین قائل کر سکتی ہے، "مطمئن نہیں کرتی" اس لیے کہ اب بھی اس لفظ کی تکرار غیر ضروری معلوم ہوتی ہے، اگرچہ یہ نہیں بتایا جاسکتا کہ یہ لفظ کس مصرعے میں غیر ضروری ہے۔

اب اس لیے یہ بھی دیکھ لیں کہ کیا دولوں جگہ "قسمت" کے لفظ کا مفہم بالکل یکساں ہے؟ اگر ایسا ہے تو یہ لفظ یقیناً حشو ہے اور اس کی تکرار قطعاً غیر ضروری اور عجیب ہے۔ لیکن اگر ایسا نہیں ہے تو حشو و تکرار کا التزام دیکھنا شاعر اس تنید کر پر قصور بھی داد کا مستحق ٹھہرے گا۔

دولوں مصرعوں اور ان کی متبادل شرقی صورتوں کو ایک بار ٹھہریں:

(الف) حیث اس چار گرہ کپڑے کی قسمت غالب

(اسے غالب! حیث اس چار گرہ کپڑے کی قسمت)

(ب) جس کی قسمت میں بدعاشق کا گریباں ہونا

(جس کی قسمت میں عاشق کا گریباں ہونا لکھا ہے)

اب دولوں جگہ لفظ "قسمت" پر غور کیجئے۔

(الف) دوسرے مصرعے میں "اسے کپڑے کی قسمت" کا تعبیر کیا گیا ہے

وہ یہ کہ اس کی قسمت میں عاشق کا گریباں ہونا لکھا ہے۔

(ب) پہلے مصرعے میں قسمت کا تعبیر نہیں ہے، "حیث" کے لفظ

کی دوسرے اندازہ ہوتا ہے کہ آئندہ اس کی قسمت اچھی نہیں ہے۔  
یعنی دوسرے مصرعے میں اس کی پڑے کی قسمت دعا شق کا گریباں  
ہونا صراحتہ معلوم ہے اس لیے کہ قسمت کا یہ لکھا جاتا ہے کہ چکا ہے اور وہ  
کپڑا دعا شق کا گریباں بن چکا ہے۔

پہلے مصرعے میں اس کی پڑے کی قسمت یقین کے ساتھ نہیں معلوم اس  
لیے کہ اس مصرعے میں قسمت کا تعلق مستقبل سے ہے جو تاہی میں رہتا ہے۔  
کیا خود قسمت کی صورت حال بعینہ یہی نہیں ہے؟ یقیناً مفہوم کے  
اعتبار سے قسمت دوسری طرح کی ہوتی ہے۔ ایک وہ قسمت جو سامنے آنے والی ہو  
جس کا تعلق ماضی (اور ایک حد تک حال) سے ہوتا ہے اور اسی لیے  
اس قسمت کا حال چھپا نہیں ہوتا۔ ایک وہ قسمت جو ابھی سامنے نہیں آئی  
ہے جس کا تعلق مستقبل سے ہوتا ہے اس لیے اس کے بارے میں یقین کے  
ساتھ کچھ نہیں کہا جاسکتا، صرف اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ مثلاً کسی نابینا  
پیدا ہونے والے بچے کے بارے میں یہ تو بالیقین کہا جاسکتا ہے کہ اس بچے  
کی قسمت میں نابینا پیدا ہونا لکھا تھا لیکن اب اس نابینا بچے کی قسمت میں  
اور کیا آیا ہے اس کے بارے میں صرف قیاس آرائی ہی کی جاسکتی ہے۔

(۱)

غالب کے اس شعر میں لفظ "قسمت" کی تکرار کارا زہی ہے۔ ایک  
قسمت ماضی سے متعلق ہے، ایک مستقبل سے۔ یہ تو معلوم ہے کہ اس چار گروہ

کپڑے کی قسمت میں عاشق کا گریبان ہونا تھا لیکن اب اس عاشق کے  
گریبان کی قسمت میں کیا ہے۔ اس کے بارے میں صرف قیاس کیا جاسکتا  
ہے مثلاً جنوں کی ہر لہر کے ساتھ عاشق کے ہاتھوں چاک ہونا، چادر زو  
کے ہاتھوں زہ ہونا، پھر چاک ہونا، پھر زہ ہونا... اور ہر قیاس کا ٹھوڑی  
ہو گا کہ عاشق کا گریبان بننے کی وجہ سے اس کپڑے پر کیا گزرتی ہے۔

(۲)

لیکن اس بالکل سیدھے سے شعر میں بھی صرف "قسمت" کا پھیر نہیں ہے۔  
اس میں بھی ایک سے زیادہ مفہوم نکلتے ہیں۔ شعر کا دوسرا مفہوم دیکھیے۔  
ادریبان ہونے والے مفہوم میں ہم نے دیکھا کہ پہلے مصرعے میں "قسمت"  
کے لفظ سے مستقبل مراد ہے اور دوسرے مصرعے میں ماضی اور کسی حد تک حال  
ذکر ماضی (د حال) یہ ہے کہ اس چادر کپڑے کی قسمت میں عاشق کا گریبان  
ہونا تھا، مستقبل کا حال نہیں معلوم کہ اب عاشق کا گریبان بننے کے بعد  
اس کی قسمت کیا ہے۔ مگر شعر کا دوسرا مفہوم نہ صرف یہ کہ اس مفہوم کو ایک  
محافظ سے برعکس کر دیتا ہے بلکہ بڑے عجیب انداز میں مستقبل کا حال بھی  
بتا دیتا ہے، اور عجیب تر یہ کہ مستقبل کا حال بتاتا بھی ہے اور نہیں بھی بتاتا  
ہے۔ ادر یہ نہ سمجھیے کہ اس دوسرے مفہوم تک پہنچنے کے لیے ہمیں کوئی پرسچ  
راستہ اختیار کرنا پڑے گا۔ حقیقت میں یہ راستہ پہلے مفہوم تک پہنچنے کے راستے  
سے زیادہ آسان ہے۔ اور وہ راستہ یہ ہے :

پہلا مفہوم مختصراً ایک بار پھر دہرایا جائے۔

(الف) دوسرے مصرع میں "قسمت" سے مراد ماضی کا حال ہے۔

(ب) پہلے مصرع میں "قسمت" سے مراد مستقبل کے واقعات ہیں۔

لیکن آپ خود ہی دیکھ رہے ہیں کہ

(۱) دوسرے مصرع میں عاشق کا گریبان "کہا گیا ہے۔"

(ب) پہلے مصرع میں "جبر" کا اتفاق مستقبل سے ہے، "چار گروہ کپڑے"

کا ذکر ہے۔ نتیجہ بھی آپ خود ہی نکال سکتے ہیں۔

(الف) یہ معلوم ہی ہے کہ اس کپڑے کی قسمت میں عاشق کا گریبان تعلقاً

(ب) یہ بھی معلوم ہے کہ مستقبل میں عاشق کا گریبان درجہ گا، چار گروہ

کپڑا رہ جائے گا (عاشق اپنے گریبان کو سلامت نہ رہنے دے گا)

(ج) مگر یہ نہیں معلوم کہ اس کے بعد اس چار گروہ کپڑے پر کیا کیا

گزرے گی۔

(۲)

خلاصہ یہ ہے کہ چار گروہ کوئی متحرک ناپ نہیں ہے بلکہ اس سے بڑا کپڑا

کا ایک مہرہ یا ساٹنہ ہے۔ شرک کے پچھلے اور دوسرے مفاہیم کی مدد سے تیسرے

مفہوم کی طرح ذہن جاتا ہے۔

کپڑے کا ایک مہرہ یا ساٹنہ عدم سے وجود میں آتا ہے، قطع و برید

اور خیاالی کے مراحل سے گزرتا ہوا تکمیل اور اپنی شناخت (گریبان ہونا)

کی منزل تک پہنچتا ہے اور دوبارہ انھیں مراحل سے گزرتا ہوا وہ پھر اپنی شناخت کھودیتا ہے اور کپڑے کا ایک معمولی سا ٹکڑا رد جاتا ہے۔ کیا وہ عدم کی طرف واپس جا رہا ہے؟ یہ حقیقت چار گره کپڑا ہے یا کوئی علامت جو عدم، وجود، کمال، زوال، عدم کی منزلوں کا سراغ دیتی ہے؟ کیا اس کی تکمیل اور شناخت ہی اس کے انجام کا آئینہ بھی ہے؟

(۴)

اور ان سب مفایم کی طرف رہنمائی اسی سے ہوتی ہے کہ اس شعر میں لفظ "قسمت" دوبارہ آیا ہے۔ کیا اب بھی آپ غالب کو اس قسم کے کمر کی داد نہ دینگے؟ لیکن اس داد میں خود اس کو ذرا محوش نہ کریں جس کے گریبان کی قسمت کا یہ حال ہے، کیونکہ شعر چار گره کپڑے کے پردے میں خود اس کی قسمت پر بھی غور کرنے کی دعوت دے رہا ہے۔

مارنج و حشت خرامی ہائے لیلیٰ کون ہے

خانہ مجنون صحر اگر دے دروازہ کھلا

(۱) "مصنف نے "صحر اگر" مجنون کی "صفت ڈال کر اس کے گھر کا پتا دیا ہے۔ یعنی مجنون کا گھر تو صحر ہے، اور صحر اوہ گھر ہے جس میں دروازہ نہیں ہے پھر لیلیٰ کیوں وحشی ہو کر اس کے پاس نہیں



جلی آتی۔ کون اسے مانع ہے ؟

(نظم طباطبائی)

(۱۲) "مجنون صحرانگرہ کے گھر (یعنی صحرا) میں دروازہ بھی نہ تھا جو بند ہوتا اور لیلیٰ اندر نہ جاسکتی۔ پھر معلوم نہیں کیا سبب مانع ہے کہ وہ بھی بہ تقاضائے وحشت وہاں تک نہیں پہنچ جاتی۔"

(مصرعے مودھائی)

(۱۳) "حل ۱) اس شعر میں صنعت سوال و جواب ہے پہلے مصرع میں سوال ہے کہ آنر لیلیٰ کی وحشت خوامی کا کون مانع ہے؟ یعنی لیلیٰ وحشت میں مجنوں کی طرف دشتِ نجد میں آ کیوں نہیں نکلتی؟ پھر خود ہی جواب دیتا ہے کہ ہاں میں سمجھا۔ حضرت مجنوں تھے وحشی وہ ایک جگہ رہتے ہی کب بگڑتے۔ ابھی پھلادے کی طرح یہاں ہیں ابھی بگڑنے کی طرح وہاں۔ وہ غریب آتی تو کہاں آتی اور ڈھونڈ مانتی تو کہاں ڈھونڈ مانتی۔"

"حل ۲) لیلیٰ نے مجنوں سے خود ہی نہ ملنا چاہا اور نہ مجنوں کا گھر تھا جنگل جہاں نہ در تھا نہ پہرہ۔ لیلیٰ جب چاہتی ادھر آ سکتی یعنی لیلیٰ کے گھر والے مجنوں سے نفرت رکھتے تھے، اس کا در لیلیٰ پر نہ آنا مقامِ حیرت نہیں، مگر لیلیٰ صحرانگرہ کے نجد میں کیوں نہ آئی؟"

(بہجد مودھائی)

ان تشریحوں میں تین مفروضے مشترک نظر آ رہے ہیں:

۱۔ "خانہ محبوں" سے صحرا مراد ہے۔ نظم طباطبائی نے اس کی تہجید اس طرح کر دی ہے کہ شاعر نے محبوں کی صفت "صحرا گرد" قرار دے کر یہ غلطی کر دیا کہ محبوں کا گھر صحرا تھا۔

۲۔ دوسرا مفروضہ اسی پہلے مفروضے کا نتیجہ ہے اور اس طرح قائم ہوتا ہے: شاعر بتاتا ہے کہ محبوں کا گھر بے دروازہ تھا، پہلا مفروضہ یہ ہے کہ محبوں کا گھر صحرا تھا لہذا نتیجہ یہ نکلا کہ شاعر صحرا کو بے دروازہ کہہ رہا ہے۔

۳۔ صحرا کو بے دروازہ کہا گیا ہے، اور صحرا کی صفت یہ ہے کہ اس کا راستہ کھلا ہوتا ہے۔ اس سے تیسرا مفروضہ خود بخود قائم ہو گیا۔ وہ یہ کہ "بے دروازہ" کا مطلب ہے ایسی جگہ جہاں گزرنے والے کوئی رکاوٹ نہ ہو۔

ان تین مفروضوں کی مدد سے شعر کا مطلب نکالنے میں کوئی وقت نہیں ہوتی۔ لیکن وقت یہ ہے کہ یہ تینوں مفروضے غلط بلکہ حقیقت کے برعکس ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ:

۱۔ "خانہ" اور "صحرا" ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ ذکر محبوں صحرا گرد ہی کا ہے، لیکن اس کا بھی گھر الگ ہے اور صحرا الگ ہے۔ محبوں و حشمت عشق میں گھر چھوڑ کر صحرا میں آوارہ ہوا۔ اس نے جس کو ترک کیا وہ "خانہ محبوں" تھا اور جہاں کا قیام اختیار کیا وہ صحرا ہے۔

۲۔ شعر میں "خانہ محبوں" کو "بے دروازہ" کہا گیا ہے، صحرا کو نہیں۔

۳۔ شعر اکو لیے دروازہ کھینے کے نتیجے میں خود "سبے دروازہ" کے معنی پر اس  
 مراد لیے جاسکتے تھے۔ حقیقتہً "سبے در" اور "سبے دروازہ" کھلی ہوئی جگہ کو نہیں  
 بلکہ ایسی جگہ کو کہتے ہیں جس میں داخل ہونے اور اس سے باہر نکلنے کی  
 کوئی راہ نہ ہو۔ خود غالب کے یہاں  
 "وایستے ہیں شد کے غالب گشتی سبے در کھلا"

تیسرے سبے در "کایہی مفہوم ہے۔"  
 اس شعر کے مفہوم تک پہنچنے کی راہ یہ کہلاتی ہیں :  
 (الف) خانہ معجزوں "خود معجزوں کے لیے" سبے دروازہ "تھا۔ اس لیے  
 کہ پانچ گانہ گھر کے اندر بند کر کے رکھا جاتا ہے معجزوں پر گھر سے باہر نکلنے کی راہ بند ہوتی۔  
 وہ خانہ معجزوں لیلیٰ کے لیے بھی "سبے دروازہ" تھا اس لیے کہ معجزوں کو گھر میں بند  
 کر کے رکھا گیا تھا اور لیلیٰ اس تک پہنچ نہیں سکتی تھی۔  
 خانہ سبے دروازہ کے ان دونوں مفہامیم کو ذہن میں رکھ کر پہلا مصرع  
 پڑھیے۔ اس مصرع میں بھی دو مفہوم موجود ہیں اور یہ دونوں مفہوم پہلے مصرع  
 کے دونوں مفہامیم میں پیوستہ ہو جاتے ہیں۔

(۱)

ایک مفہوم کیلئے لفظ لیلیٰ "اور دوسرے مصرعے کے لفظ "معجزوں" پر زور دیکھئے۔  
 اے عزیز نابینا اسی نے سبے دروازہ "صحیح مفہوم راویا ہے لیکن انھوں نے اس شعر کے متعدد  
 پہلوؤں کو نظر انداز کر دیا ہے۔

مانع وحشت خرامی ہاے لیلیٰ کون ہے

خانہ مجنوں صحر اگر دے بے دروازہ تھا

یعنی مجنوں پر تو گھر سے نکلنے کی بندش تھی۔ اس کا گھر بے دروازہ تھا جس سے باہر نکلنے کی راہ مسدود تھی لیکن لیلیٰ کا گھر (بے دروازہ نہیں) تھا۔ وہ تو اپنے گھر سے باہر نکل سکتی تھی۔ اس کو کون مانع ہے؟

(۱۲)

دوسرے مفہوم کے لیے یہ بات ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ "صحر اگر داس" کی طرف اشارہ ہے کہ اب مجنوں صحر میں ہے اور "وحشت خرامی" کا مطلب ہے وحشت، ہشتی میں نکل پڑنا اور ظاہر ہے کہ اس صورت میں انسان سیدھا صحر کا رخ کرتا ہے۔ اب شعر میں "وحشت خرامی" اور "خانہ" پر زور دیجیے۔

مانع وحشت خرامی ہاے لیلیٰ کون ہے

خانہ مجنوں صحر اگر دے بے دروازہ تھا

یعنی لیلیٰ کے لیے مجنوں کا گھر بے دروازہ تھا جہاں وہ اس تک نہیں پہنچ سکتی تھیں لیکن صحر تو بے دروازہ نہیں لیلیٰ کی وحشت خرامی اس کو صحر میں مجنوں تک پہنچا سکتی ہے۔ اب اس کی وحشت خرامی میں کون سی رکاوٹ ہے؟

(۱۳)

لیکن ابھی شعر کے اور کبھی مفہوم ہیں۔  
لفظ "صحر اگر دے" کی بنا پر پہلا ہی مصرع اس پر اندر ایک مکمل شعر کا مفہوم

رکھتا ہے۔ مجنوں، جو صحرا میں گھوم رہا ہے، اس کا گھر تو بے دروازہ تھا۔ پھر وہ  
ایسے گھر سے نکل کر صحرا میں گئی کہ پہنچ گیا، اس کے مجنوں عشق کا کیا عالم ہو گا  
کہ خانہ بے دروازہ بھی اس کو نہ روک سکا۔

دوسرے مصرعے سے مل کر یہ مفہوم آگے بڑھتا ہے کہ مجنوں کی وحشت خراجی  
کو خانہ بے دروازہ تک نہ روک سکا۔ لیلیٰ کے لیے تو ایسی کوئی بندش بھی نہیں  
پھر اس کی وحشت خراجی کو کون چیز روک رہا ہے۔

یہ مفہوم بادی النظر میں پہلے مفہوم سے ملتا ہوا ہے لیکن اس لحاظ سے  
مختلف ہے کہ پہلے مفہوم میں مجنوں کے صحرا اگر دلو جانے پر اتنا زور نہیں ہے  
جیسا اس پر کہ اس کا گھر بے دروازہ تھا جس سے باہر نکلنے کی راہ مسدود تھی۔  
پیش نظر مفہوم میں زور اس پر ہے کہ اس کے باوجود مجنوں گھر سے نکل کر صحرا  
میں گھوم رہا ہے۔ اب یہ شعر پڑھنے میں "صحرا اگر د" پر زور ہو گا :

انغ وحشت خراجی ہاے لیلیٰ کون ہے

خانہ مجنوں صحرا اگر د بے دروازہ تھا

(۴۱)

ان تین مفاہیم کے پیش نظر کہا جاسکتا ہے کہ غالب کے اس شعر میں  
اب کوئی الجھاد باقی نہیں رہا۔ لیکن آپ دیکھ رہے ہیں کہ ان تینوں مفاہیم  
کے باوجود پہلے مصرع کا سوال بدستور موجود ہے۔ ایسے استفہامی اشعار میں  
حب تک سوال کی معنویت یا اس کے جواب یا جواب کی معنویت کا سراغ

نہ لے اس وقت تک شعر کے مفہوم کو نامکمل سمجھنا چاہیے۔

شعر کے جو تین مفہوم پیش کیے گئے ان میں سے ہر مفہوم اسی پہلے مصرع والے سوال پر ختم ہوتا ہے کہ

مانع وحشت نحر امی لیلیٰ کون ہے؟

بلکہ ہر مفہوم کے ساتھ یہ سوال جواب کا زیادہ سے زیادہ تقاضا کرتا جاتا ہے۔ لہذا اس سوال پر غور کرنا ضروری ہے۔

اس مصرع میں دو قسم کا استفہام پہاں ہے اور دونوں کے ساتھ شعر کا ایک ایک مفہوم وابستہ ہے۔

ان میں سے ایک استفہام محض ہے۔ شعر کے دوسرے مصرع میں ہم دیکھتے ہیں کہ لیلیٰ کی وحشت نحر امی کے لیے سب حالات بالکل موافق ہیں اور اب اس میں کوئی مانع نہیں ہے۔ لیکن شعر میں سوال کیا جا رہا ہے کہ مانع کون ہے؟ اس سے نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ لیلیٰ سے وحشت نحر امی عمل میں نہیں آرہی ہے۔ اب ماننا پڑتا ہے کہ وحشت نحر امی کا کوئی مانع ضرور ہے۔

شعر کا استفہام اسی مانع کی تلاش میں ہے۔ اس مانع کا سرخ اور سوال کا جواب ہم کو اس طرح حاصل ہوتا ہے:

(الف) صحر اکا رخ وحشت کے عالم میں کیا جاتا ہے۔

(ب) مجنوں کا صحر اگر دہو جانا بھی وحشت نحر امی ہی ہے۔

(ج) اس وحشت نحر امی کا محرک جنون عشق ہے۔

(۷) لیلیٰ سے وحشتِ نحرانی عمل میں نہیں آرہی ہے۔

(۸) یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ لیلیٰ کے یہاں وحشتِ نحرانی کا محرک مجنونِ عشق موجود نہیں ہے۔

(۹) مانعِ وحشتِ نحرانی ہاں لیلیٰ کون ہے ؟

(۱۰) مجنونِ عشق کا موجود نہ ہونا

(۱۱)

لیکن یہی سوال استفہامِ انکاری بن کر شعر کا مفہوم بدل دیتا ہے۔ اب اس سوال کا جواب خود سوال ہی میں پہلا ہے۔ اور وہ جواب یہ ہے کہ لیلیٰ کی وحشتِ نحرانی میں کوئی مانع نہیں، جب مجنوں اپنے خانہ بے دروازہ سے نکل کر صحرا میں پہنچ سکتا ہے تو بھلا لیلیٰ کو روکنے والا کون ہے۔ وہ بھی صحرا میں آجائے گی۔

(۱۲)

اچھے دیکھا کہ پہلے استفہام کی صورت میں اس سوال سے علم اس کا حاصل ہوتا ہے کہ وحشتِ نحرانی عمل میں نہیں آرہی ہے اور یقین اس کا حاصل ہوتا ہے کہ لیلیٰ کے یہاں مجنوں کا سا مجنونِ عشق نہیں ہے۔

استفہامِ انکاری کی صورت میں علم اس کا حاصل ہوتا ہے کہ مانع کوئی نہیں، اور یقین اس کا حاصل ہوتا ہے کہ لیلیٰ بھی صحرا کا رخ کیے گی۔

یہ مفہوم اس حقیقت کا اثبات کرتا ہے کہ لیلیٰ بھی صحرا میں آئی تھی  
جس کی بنیاد پر غالب ہی کا یہ شعر ہے۔

قیامت ہے کہ سن لیلیٰ کا دشتِ قیس میں آنا  
تعب ہے وہ بولالوں بھی ہوتا زلزلے میں

نہ ہو حسن تماشا دوستِ سولے دفائی کا  
بہ فہر صد نظر ثابت ہے دعویٰ پارسی کا

شرحیں اس شعر کے تین مفہوم ظاہر کرتی ہیں۔

۱۔ ایک مفہوم کے مطابق یہ شعر معشوق حقیقی (یعنی خدا) کے بارے میں ہے۔

۲۔ دوسرے مفہوم کے مطابق یہ شعر طنز یہ ہے، اور اس کا اصل مطلب

یہ ہے کہ محبوب بے وفا ہے اس لیے کہ سیکڑوں لوگ اس کو دیکھتے ہیں۔

۳۔ تیسرے مفہوم کا خلاصہ یہ ہے کہ جو محبوب محبتِ تماشا دوست۔ یعنی

دوسروں کو اپنے جلوے دکھانے کا شوقین ہو اس پر پڑنے والی نظریں خود

اس کی پارسی کی تصدیق کرتی ہیں اس لیے اس کو بے وفا نہیں کہا جاسکتا۔

ان میں سے پہلے مفہوم کو خارج از بحث کر دیجئے کیونکہ یہ شعر خدا کے



بارے میں نہیں ہو سکتا۔ خدا کے معاملے میں بے وفائی اور پارسانی کو  
معرض بحث میں لانا گستاخی ہی نہیں مضحکہ خیزی بھی ہے۔ دنا اور پارسانی  
وہ صفات ہیں جو اس عالم آب و گل کے گرفتاروں سے مخصوص ہیں، خدا  
ان سے بالاتر ہے۔ اسی لیے اس شعر کو معشوق حقیقی کے بارے میں فرض کرتے  
اس کی جو شرمیں کی گئی ہیں ان میں بہت دور از کار تداویلوں سے کام لیا  
گیا ہے جن کا شعر کے الفاظ سے تعلق براے نام ہے۔

دوسرا مفہوم بھی قابل قبول نہیں ہے۔ شعر کا دوسرا مصرع ایک وقتی  
امر کا اظہار کر رہا ہے کہ اس تماشا دوست حسین کو جس نے بھی دیکھا ہے وہ  
اس کی پارسانی کا گواہ ہے۔ اس پر سیکڑوں نظروں کا پڑنا اس کی بے وفائی  
کی دلیل نہیں ہے۔ پہلے مصرع میں بھی اس حسین کی صفت تماشا دوستی بتائی  
گئی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ صفت وفا کے منافی نہیں ہے۔ جب دونوں مصرع  
اس حقیقت کا اثبات کر رہے ہیں کہ وہ بے وفا نہیں ہے بلکہ پارسا ہے تو  
اس طنز کی گنجائش ہی کہاں رہی کہ وہ بے وفا ہے یا پارسا نہیں ہے۔

تیسرا مفہوم جو اجمالی طور پر اوپر بیان کیا گیا، نیچے دیوانی کے یہاں  
حسب ذیل تفصیل کے ساتھ ملتا ہے۔

”جس حسن (معشوق) کو صرف اپنی دلربائیاں دکھانے کا شوق

ہو اسے نہ تو کوئی بے وفا کہہ کر بدنام کر سکتا ہے نہ اس کی پارسانی

پر حرف آ سکتا ہے، کیونکہ اس پر پڑنے والی نظریں پارسانی

اور وفاداری کے دعویٰ کے لیے ہر دلوں کا کام کرتی ہیں۔ مقصود یہ ہے کہ جس معشوق کو صرت جلوہ دکھانے کا شوق ہو اس کو کوئی بے وفا نہیں کہہ سکتا اس لیے کہ جب شتاق دید کی آرزو پوری کر دی گئی تو پھر اسے بے وفا کہنا کیا معنی۔ مختصر یہ کہ سہرناشانی جانتا ہے کہ معشوق نے ادھر کھلکی دکھائی اور ہر غائب ہو گیا۔ ایسی حالت میں وہ خود نما بھی ہے، پارسا بھی؟

اس میں شک نہیں کہ یہ شرح بہت اچھی ہے۔ لیکن اس شرح کی روشنی میں شعر کا سارا زور یہ ثابت کرنے میں صرف ہو جاتا ہے کہ محبوب پارسائی اور وفاداری کا دعویٰ کرتا ہے جو صحیح ہے، لہذا محبوب رسوا نہیں ہو سکتا۔ شرح سے یہ بات تو پورے زور کے ساتھ ثابت ہوتی ہے لیکن خود شعر بے زور ثابت ہوتا ہے۔

زرا شعر کا دوسرا مصرع دیکھیے:

بہ ہر صد نظر ثابت ہے دعویٰ پارسائی کا!

کیا آپ کا دل اس بات کو ماننے پر تیار ہے کہ یہ مصرع صرت اتنا بتا کر چپ ہو جاتا ہے کہ سب کی نظروں میں محبوب کا دعویٰ پارسائی صحیح ہے؟ کیا اس مصرع پر چند ہی لمحوں کے لیے کٹھرنے سے یہ اندازہ نہیں ہو جاتا کہ اس میں ایک عجیب سی معنوی کش مکش موجود ہے؟

اور شعر کا صحیح مفہوم اسی معنوی کش کش میں چھپا ہوا ہے۔

شعر کے اس تیسرے مفہوم کا ذکر اوپر آچکا ہے کہ حسن تماشا دوست  
 پارسل ہے سید وفا نہیں ہے اور اسی لیے رسوا نہیں ہو سکتا۔  
 ہمارے نزدیک شعر کا صحیح مفہوم اجمالاً یہ ہے کہ حسن تماشا دوست  
 پارسل ہے۔ سید وفا نہیں ہے، مگر رسوا ہو سکتا ہے۔  
 لیکن اس مفہوم تک پہنچنے کا راستہ تھوڑا پیچیدہ اور بہت دلچسپ  
 ہے۔ اس راستے پر آگے بڑھنے سے پہلے مناسب یہ ہے کہ اس شعر کی تفصیلات  
 پر غور کر لیا جائے۔

۱۔ "نہ ہو" : "تمین طور پر بہت سے معنی دے سکتا ہے :  
 (الف) : معنارے کے طور پر جس میں "نہیں ہوتا"  
 "نہیں ہو سکتا" اور "نہیں ہو گا" کے مفہوم شامل ہیں۔  
 (ب) اندیشے کے طور پر "کہیں البیان ہو کہ رسوا ہو جائے"  
 اور اسی اندیشے میں اس کا ذکر بھی ضروری ہے یعنی "رسوا ہو سکتا ہے"۔  
 اور اسی اندیشے میں تمنا بھی ضروری ہے یعنی "کاش رسوا نہ ہو" اور  
 یہاں تینوں جگہ رسوائی کی نفی میں رسوائی کا اشارت بھی یہاں  
 (ج) نفی کے طور پر "اے حسن تماشا دوست! رسوا نہ  
 ہو" اور اسی نفی میں حال اور مستقبل دونوں کا بیان بھی تیقن کے

ساتھ مضمون ہے، یعنی "تو رسوا ہو رہا ہے" اور "تو رسوا ہو جائے گا"۔  
 ۲۔ "حسن" : صفت سے موصوف مراد لیا گیا ہے، یعنی "حسین" اور  
 اسی میں "محبوب" کا مفہوم موجود ہے۔

۳۔ "تماشا دوست" : "تماشا" سے دیکھنا مراد ہوتا ہے۔ لیکن خود  
 دیکھنا کئی طرح کا ہوتا ہے۔ مثلاً "نظارہ" اور "دید" وغیرہ میں دیکھنے کے کچھ  
 کوئی نہ کوئی ذہنی یا جذباتی محرک یا وابستگی یا رد عمل بھی چاہیے۔ "تماشا"  
 محض دیکھنا ہوتا ہے جس کو "دیدن برائے دیدن" سے تعبیر کیا جاسکتا ہے جس  
 تماشا دوست سے وہ حسین مراد ہے جو دوسروں کو دیکھنے کا شائق ہے اس  
 کو بس یہ تماشا ہی پسند ہے۔ تڑپے شک کے ساتھ کہا جاسکتا ہے کہ اس سے وہ حسین  
 بھی مراد ہو سکتا ہے جو چاہتا ہے کہ دوسرے اسے دیکھیں "تماشا دوستی" میں  
 دیکھنے کا عمل بہر حال دو طرفہ ہوگا۔ جب وہ دوسروں کو دیکھے گا تو دوسرے  
 بھی اسے دیکھیں گے، جب دوسرے اس کو دیکھیں گے تو وہ بھی دوسروں  
 کو دیکھے گا۔ "تماشا دوست" غفلت نشین کی ضد ہے۔

۴۔ "رسوا بے وفائی کا" : اردو کے لیے ناما لؤس سا ہے۔ فارسی  
 ترکیب "رسوا بے وفائی" کا اردو روپ ہے۔ بے وفائی میں مشہور ہو جانے  
 کی وجہ سے رسوا ہونے والا۔ بے وفائی "وفا اور وفاداری کی ضد ہے۔"  
 ۵۔ "تہر صد نظر" : تہر نظر کی بلاغت ظاہر ہے۔ نظر کا ایک جگہ پر  
 ٹھہر کر بہت جانا بھر لگانے کے عمل سے حیرت خیز مشابہت رکھتا ہے۔ نظر اور

ہر میں اثر کے لحاظ سے بظاہر یہ تناظر ہے کہ نظر دیتی اور عارضی چیز ہے جو اپنا کوئی نشان نہیں چھوڑتی۔ مگر مستقل چیز ہے اور اس کا بنایا ہوا نقش یاد ہوتا ہے۔ لیکن یہ تناظر عام نظر اور ہر میں ہوتا ہے۔ حسن کی نظر اس لحاظ سے بھی ہر سے عین مشابہ ہے اس لیے کہ جس طرح ہر کا غریزہ راہ دیر کے لیے رک کر ہٹ جاتی ہے مگر کاغذ پر اس کا نقش مستقل ہو جاتا ہے اسی طرح حسن کی نظر جس پر بھی زرا دیر کے لیے رک کر ہٹتی ہے اس پر اثر کے لحاظ سے ہمیشہ کے لیے نقش ہو جاتی ہے۔

اگر "تماشا دوست" سے جلوہ نمائی کا شائق اور "نظر" سے دیکھنے والوں کی نظر مراد لیں تو بھی ہر اور نظر کی مشابہت برقرار رہتی ہے۔ جس کی بھی نظر حسن پر پڑے گی (کھوڑی ہی دیر کے لیے اور ایک ہی بار ہی) وہ اپنی اس نظر کو کبھی فراموش نہیں کیے گا کیونکہ اس نظر کے ساتھ حسن کا دیدار وابستہ ہو جائے گا۔

"ہر صد نظر سے (حسن کی) تماشا دوستی کی بنا پر، نظر کے اس عمل کا بار بار بار ہونا مراد ہے۔

۱۔ "بہر صد نظر ثابت" ہے دعویٰ پارسائی کا: یہ سب الفاظ مل کر بنیاد مفہوم یہ دیتے ہیں کہ بے شمار نظریں اس کی پارسائی کے دعوے کا ثبوت ہیں۔ یہ نظریں خود حسن کی ہو سکتی ہیں جو دوسروں پر پڑتی ہیں اور دوسروں کی بھی ہو سکتی ہیں جو حسن پر پڑتی ہیں۔ دعویٰ خود حسن کی طرف سے بھی ہو سکتا ہے کہ میں پارسا ہوں، دوسروں کی طرف سے بھی ہو سکتا ہے کہ حسن پارسا ہے۔

لیکن یہ خود شعر کا بنیادی مصرع ہے۔ اس کے بنیادی مفہوم کے مختلف پہلو شعر پر گفتگو کے دوران سامنے آئیں گے۔

آپ نے لفظیات پر غور کر لیا؛ دوسرے مصرع کے الفاظ اور ان کے مفہام کو ہم نے زیادہ نہیں پھیرا ہے۔ لیکن صرف پہلے ہی مصرع کے الفاظ دیکھ کر آپ اندازہ کر سکتے ہیں کہ اس شعر کا مفہوم کتنا متحرک ہو گا اور یہ کہ اس مفہوم تک پہنچنے کا راستہ پیچ و خم سے خالی نہ ہو گا۔ آئیے اب اس راستے کو طے کیا جائے۔

شعر کے دوسرے مصرع میں حسن کی پارسائی کے ثابت شدہ دعوے کا ذکر کیا جا رہا ہے۔ پہلے مصرع میں اس کے رسوائے کے بے وفائی ہونے یا نہ ہونے کا اظہار ہے اور پہلے ہی مصرع میں اس کی صفت یہ بتائی جا رہی ہے کہ وہ تماشا دوست ہے۔

”تماشا دوست“، ”سوا“، ”بے وفائی“، ”لفظ“، ”پارسائی“، یہ الفاظ مل کر ذہن میں مختلف خیالات کو شریک دیتے ہیں، مثلاً :  
وہ تماشا دوست ہے (خلوت نشین نہیں) اس لیے وہ رسوا ہو سکتا ہے۔ وہ تماشا دوست ہے یعنی دوسرا ہے اس کا رابلہ دیکھنے ہی تک محدود رہتا ہے، اس کے دل میں کوئی برا خیال نہیں ہوتا۔ اس لیے وہ پارسا ہے۔ وہ تماشا دوست ہے، دیکھنے ہی کی اہم تک سہی، متوجہ بہتوں کی طرف ہوتا ہے

لیکن کسی ایک مرکز پر مسترار نہیں لیتا، اس لیے وہ رسوا ہو سکتا ہے کہ وہ بیوفا ہے۔ لیکن رسوائے بے وفائی وہ ہو سکتا ہے جو کسی ایک سے وثایا پیمانہ وفا کرنے کے بعد پھرتا جائے۔ بے وفائی سے پہلے وفا کا وجود لازم آتا ہے، وہ تو تماشا دوست ہے، اس کی ساری سرگرمی صرف دکھینے کی حد تک ہے۔ دل اس نے کہیں لگایا ہی نہیں، وثایا پیمانہ وفا کا مسئلہ اس کے یہاں ہے ہی نہیں، اس لیے وہ رسوا نہیں ہو سکتا۔۔۔۔

آپ نے یہ معنوی پچاک دیکھا؟ اگر اسی میں "ہر"، "صد"، "ثابت"، "دعویٰ" کے الفاظ بھی شامل کر لیجئے تو یہ پچاک کہاں تک پہنچے گا؟ مگر ابھی اس میں الجھنے کی ضرورت نہیں کیونکہ آگے بڑھ کر یہ خود سلجھتا جائے گا۔ فی الحال اس پچاک کو سلجھائے بغیر بھی ہم دوستیوں پر پہنچ سکتے ہیں؛ ۱۔ حسن کے بادنا یا بے وفا، پارسا یا ناپارسا ہونے کی بحث بے کار ہے۔ اصل مسئلہ رسوائی کا ہے۔ شعر کا منکلم نہ اس کی پارسائی میں شک کا اظہار کر رہا ہے نہ اس پر بے وفائی کے شبہ کا منکلم کا اصل موضوع حسن کا رسوا ہونا یا نہ ہونا ہے۔ اور رسوائی ایسی چیز ہے جو پارسا ہونے اور بے وفانہ ہونے کے باوجود کسی کے حصے میں آ سکتی ہے۔

۲۔ اوپر کے معنوی پچاک میں اچھے بغیر آپ نے یہ بھی دیکھ لیا ہے کہ حسن کے رسوا ہونے کا مسئلہ اس کی بے وفائی یا پارسائی سے اتنا وابستہ نہیں ہے جتنا اس حقیقت سے کہ وہ تماشا دوست ہے۔ اگر وہ تماشا دوست نہ ہوتا

خلوت نشین ہوتا تو رسوائی کا مسئلہ ہی پیدا نہیں ہو سکتا تھا۔

تو کیا سارا مسئلہ پہلے ہی مصرع میں آگیا اور دوسرا مصرع براے بیت ہے؟ جبکہ ہم کہہ چکے ہیں کہ شعر کا بنیادی مصرع دوسرا ہی ہے۔

سارا مسئلہ پہلے مصرع میں آ تو گیا تھا لیکن متکلم نے کیا یہ کہ رسوائی کا تعین بھی کر دیا، یعنی بے وفا کی حیثیت سے رسوائی، اب شعر دوسرے مصرع کا بری طرح قتلج ہو گیا۔ اب توقع ہوتی ہے کہ دوسرے مصرع میں یہ بتایا جائے گا کہ حسن تماشا دوست کیونکر وفادار یا بے وفا ثابت ہوتا ہے یا نہیں ہوتا۔ لیکن دوسرے مصرع میں متکلم نے کیا کیا کہ وفایا بے وفائی پر روشنی ڈالنے کے بجائے حسن کی پارسائی کا ذکر چھیڑ دیا، اور پارسائی بھی اتنی مسئلہ کہ اس کے دعوے پر سونگا ہون کی ہر تصدیق ثابت ہے! درحالیہ کہ پارسا ہونا رسوانہ ہونے کی ضمانت بھی نہیں ہے۔

سوال یہ ہے کہ اس شد و مد کے ساتھ پارسائی کے اثبات کی کیا ضرورت تھی؟ جبکہ پارسائی کا اثبات پہلے ہی مصرع میں اس بیان سے ہو چکا ہے کہ حسن تماشا دوست ہے، یعنی اس کا دل لوٹ سے پاک ہے۔

اب غالباً یہ کہنے کی ضرورت نہیں ہے کہ حسن کی رسوائی محض کا سبب تو تماشا دوستی ہو سکتی تھی لیکن خصوصی طور پر بے وفا کی حیثیت سے رسوائی کا سبب پارسائی کے اسی شد و مد کے ساتھ اثبات میں کہیں نہ کہیں پہنچا رہا ہے۔ اور اب شعر کے مفہوم تک پہنچنے کے راستے کا پیچ و خم ختم ہو گیا ہے۔ اب



ہم اسی شد و بند پر توجہ مرکوز کر کے مطلب حاصل کر سکتے ہیں :

(۱)۔

(الف) دوست، سال یہ ہے کہ محبوب تماشا دوست ہے یعنی وہ دوسرے کو دیکھتا ہے (حسن کے نتیجے میں ظاہر ہے کہ دوسرے اسے دیکھتے ہیں) (ب) مشکل اسے "عجوب" یا "حسین" وغیرہ کہنے کے بجائے "حسن" کہتا ہے یعنی وہ محبت میں ہے۔

(ج) مجسم حسن جس پر نظر ڈالے گا وہ اس کا عاشق ہو جائے گا، اور زرا دیر کے لیے رک کر مہربان بن جائے گا۔ یہ نظر ہر کی طرح اس پر نقش ہو کر رہ جائے گی۔

(د) محض تماشا دوست ہونے کی وجہ سے حسن کی یہ نظر موصوم ہوگی یعنی اسی نظر میں پارسائی کا دعویٰ موجود ہوگا اور خود یہ بے لوث اور بے پیغام نظر اس دعویٰ پر ہر تصدیق کا کام کرے گی اور یہی نظر حسن پر عاشق ہونے والے کو بھی حسن کی پارسائی کا قائل کر دے گی۔

(ه) مگر ایسا صرف ایک بار نہیں ہوگا۔ حسن تماشا دوست ہے اس لیے اس کی نظر ایک پر پڑے گی، دعوائے پارسائی پر ہر تصدیق لگائے گی، پھر دوسرے پر پڑے گی، دعوائے پارسائی پر ہر لگائے گی، پھر تیسرے پر پڑے گی اور اس طرح یہ تعداد بڑھتی جائے گی۔

(و) اب زرا دل عشاق کی خبر لیجیے حسن کی نظر جس پر پڑے گی وہ

اس کا عاشق ہو جائے گا اور اسی کے ساتھ اس کی پارسائی کا گواہ بھی ہوگا  
 (کہ اس موصوم نظر میں کسی کے ساتھ دلی لگاؤ کا شائبہ نہیں تھا) اور اسی کے ساتھ  
 اس نظر کو اپنے حق میں التفات بھی سمجھے گا۔

دراختیٰ حسن کی تماشا دوستی کے باعث یہ صورت بہتوں کے ساتھ پیش آئے  
 گی یعنی اس کے عاشقوں اور اس کی پارسائی کے گواہوں کی تعداد بہت بڑھ  
 جائے گی اور ان میں سے ہر گواہ اپنی طرف حسن کے ملتفت ہونے کا بھی مدعی ہوگا  
 (ج) اگر اس صورت حال پر غور تو کیجیے! اب حسن کے بے وفا مشہور ہونے  
 میں کوئی شک ہے؟ اور اس رسوائی کا سبب دی بے لوث نظر ہوگی جو اس  
 کی پارسائی کا ثبوت ہے لیکن دوسروں کو اپنا عاشق بنا لیتی ہے۔

(۲)

ابھی نصفہ ختم نہیں ہوا۔

(الف) حسن تماشا دوست کی نظر جس پر پڑتی ہے وہ اس کی پارسائی  
 کا گواہ تو ہو ہی گیا ہے لیکن اس نظر کو اپنے حق میں التفات بھی سمجھ رہا ہے۔  
 (ب) لیکن جب یہ نظر اس پر ہے ہٹ کر دوسرے پر پڑتی ہے تو وہ بیک  
 وقت دوسرے سے رقابت بھی محسوس کرتا ہے اور حسن سے التفات کے بعد  
 بے التفاتی اور نظر کرنے کے بعد نظر پھیر لینے کا شاکی بھی ہو جاتا ہے۔

(ج) اور حسن کی تماشا دوستی کے باعث یہ صورت بہتوں کے ساتھ پیش

آ رہی ہے۔

(۵) ایک طرف تنہا حسن، دوسری طرف عشاق کا لشکر، اور ہر عاشق حسن سے التفات کے بعد بے التفاتی اور نظریں پھیر لینے کا شاکہ۔  
 (۶) اب رسواے بے وفائی ہونے میں کون سی کسر رہ گئی؟ اور اس کا سبب کیا؟ وہی "ہر صد نظر"۔

(۳)

لیکن اسی پر بس نہیں۔ تماشا دوستی سے جلوہ نمائی مراد لیجئے تو بھی آخر میں نتیجہ وہی نکلتا ہے۔

(الف) ہر عاشق اس کی دید کا آرزو مند ہے۔  
 (ب) اس کی تماشا دوستی رنادرستی میں اور بلا ارادہ ہر عاشق کی آرزو پوری کر دیتی ہے۔

(ج) اگرچہ یہ عمل خود اس کی پارسائی کا ثبوت ہے لیکن اسی ثبوت کا نتیجہ یہ نکل رہا ہے کہ ہر عاشق غلطی سے اس کو صرف اپنا وفادار سمجھ رہا ہے اس لیے کہ حسن نے اس کی آرزو سے دید کو پورا کر دیا ہے۔

(د) لیکن ایسے عاشق بہت ہو گئے ہیں اور ہر عاشق یہ دیکھتا ہے کہ حسن اپنے تمام عاشقوں کو اپنی خود اس کے رقیبوں کی بھی آرزو پوری کر رہا ہے تو لازماً ہر عاشق اسے بے وفائے کہنے لگے گا۔

(۷) اور اس طرح اس کو بے وفائے کہنے والے بہت ہو جائیں گے۔  
 رہا نتیجہ؟ وہی رسواے بے وفائی ہونا اور سبب وہی "ہر صد نظر"۔

یعنی دعوے پارسائی کے اثبات میں شد و مد۔

(۴)

اور اب دو مصرع کے کچھ اور جو نہ کھلتے ہیں۔

رقابت کو بیچ سے ہٹا دیجیے۔ بے وفائی کی شکایت کو بھی ہٹا دیجیے  
لیکن بے وفائی کا چہرہ چار سو اے بے وفائی ہو نا، بیچ سے نہیں ہٹتا۔  
رالف، حسن تماشا دوست کسی پر نظر ڈال کر اس کو زنا دانستگی میں ہی،  
اپنا عاشق بنا لیتا ہے، یا کوئی مشتاق دیدار سے ایک نظر دیکھ کر اپنی آرزو  
دید پوری کر لیتا ہے۔

(ب) وہ عاشق حسن تماشا دوست کو پارسا مانتا ہے (جو حقیقت بھی  
ہے)، لیکن اسی کے ساتھ آرزوے دید پوری کرنے کی وجہ سے اپنے  
دنا دار بھی کہتا ہے۔

(ج) لیکن اس کو اپنا دنا دار کہنے والے بہت ہیں۔

(د) اب صورت حال اور بھی دھچپ ہو جاتی ہے۔ نہ رقابت کا  
تھکڑا ہے، نہ بے وفائی کی شکایت، اب ذکر صرف وفا داری کا ہے کہ  
ہر عاشق اس کو اپنا دنا دار کہہ رہا ہے۔

(۵) لیکن نتیجہ برعکس ہے۔ ظاہر ہے کہ ایک محبوب بہ یک وقت  
بہت سے عاشقوں کے ساتھ بے وفائی تو کر سکتا ہے لیکن بہ یک وقت  
بہت سے عاشقوں کا دنا دار نہیں ہو سکتا۔

(۴) جب ہر عاشق اس کو اپنا دنا دار کہہ رہا ہے تو شہرت یہی ہوگی کہ وہ نسب کے ساتھ بے دفائی کر رہا ہے۔ چرچا اس کی بے دفائی ہی کا ہوگا اور وہ رسوائے بے دفائی ہو کر رہے گا۔

(۵) اس رسوائی کا حقیقی سبب نہ تو یہ ہے کہ وہ سب کا دنا دار ہے نہ یہ کہ اس نے سب کے بے دفائی کی ہے۔ سبب وہی پارسانی ہے جس کے دعوے پر ایک کے بجائے ہر صد لفظ کی شد و دلا سے رسوائی میں بدل رہی ہے۔

(۵)

اور اپنے اس پر بھی غور کیا کہ ان میں سے ہر مفہوم میں قولِ محال کی نہایت عمدہ مثال موجود ہے :-

جب حسن تماشا دست بے دنا مشہور ہوگا تو اس رسوائی کے نتیجے میں اس کی پارسانی پر خود بخود حرج آئے گا۔ یعنی اس کی مسلمہ پارسانی اس کے رسوائے بے دفائی ہونے کا سبب تو ہے ہی، خود اس کو ناپا رسا مشہور کر سکتی ہے۔ اور اس قولِ محال کے ساتھ ہی رسوائی دو گونہ ہو جاتی ہے۔ ایک بے دفائی دوسرے عدم پارسانی۔ اس طرح اگرچہ کہا یہ گیا ہے کہ حسن رسوائے بے دفائی نہ ہو لیکن زیرِ طحی مفہوم یہ ہے کہ رسوائے بے دفائی دنا پارسانی نہ ہو۔

(۶)

ایک اور پہلو کو فراموش نہ کیجیے۔

آپنے دیکھا کہ ان میں سے ہر مفہوم میں حسن اپنی مسلمہ پارسائی کی وجہ سے ربوا ہوتا ہے۔ اس رسوائی تک پہنچنے کے حسب ذیل مراحل ہر مفہوم میں مشترک ہیں :

(الف) لوگ حسن تماشا دوست کو دیکھتے ہیں اور اس پر عاشق بن جاتے ہیں

(ب) ان کے دل میں اسے حاصل کرنے کی تمنا پیدا ہوتی ہے ۔

(ج) لیکن انھیں معلوم ہوتا ہے کہ حسن تماشا دوست پارسا ہے اور

وہ اسے حاصل نہیں کر سکتے ۔

(د) نتیجے میں حسن کی رسوائی ہوتی ہے ۔

شعر کا تازہ پہلو یہ ہے کہ کسی چیز پر نظر لگنے کے مراحل بھی یہی ہوتے ہیں :-

(الف) آدمی کسی شے کو دیکھتا ہے اور وہ شے اسے بہت اچھی معلوم

ہوتی ہے ۔

(ب) اس کے دل میں اس شے کو حاصل کرنے کی تمنا پیدا ہوتی ہے ۔

(ج) لیکن اسے معلوم ہوتا ہے کہ وہ شے اس کے مقدر میں نہیں ہے ۔

(د) نتیجے میں اس شے پر اس کی نظر لگ جاتی ہے ۔

اب شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ حسن کی تماشا دوستی اور پارسائی کی وجہ سے اس

پر دیکھنے والوں کی نظر لگ جاتی ہے ۔

کسی شے پر نظر لگنے کے نتیجے میں اس شے کو کسی نہ کسی طرح کا نقصان

پہنچتا ہے۔ حسن پر اتنے لوگوں کی نظر لگتی ہے ، نتیجے میں حسن رسوا ہو جاتا ہے

درحالے کہ اتنے بہت سے لوگوں کی نظر لگنا ہی اس کی پارسائی کے بخو  
کو ثابت بھی کرتا ہے۔ اب دوسرے مصرع کی بلاغت دیکھیے :

”نہ ہر صد نظر ثابت ہے دعویٰ پارسائی کا“

مہر اور نظر کی مماثلت پر شہسوار بلکہ زیادہ ہے۔ جس طرح ہر سے کسی بات کی توثیق  
ہوتی ہے اسی طرح نظر لگنے سے حق کی پارسائی کی توثیق ہوتی ہے۔

(۷)

دوسرے مصرع کی متحرک معنی خیزی کا اندازہ تو آپ کو ہو ہی گیا۔ اسی  
معنی خیزی نے پہلے مصرع میں ”نہ ہو“ کے مفہوم میں مختلف پہلوؤں کے معنویت  
پیدا کر دی ہے۔

”نہ ہو“ کے مختلف معنی ہم شروع میں بیان کر چکے ہیں۔ دوسرے مصرع  
کے اسرار کھیلنے کے بعد ”نہ ہو“ کے وہ پہلے معنی جن سے ہماری مسترد کی ہوئی  
شرح میں کام لیا جاسکتا تھا (رہوا نہیں ہوتا، نہیں ہو سکتا، نہیں ہو گا)  
خود بخود مسترد ہو جاتے ہیں۔

”نہ ہو“ کے دوسرے معنی (کہیں ایسا نہ ہو کہ رہا ہو جائے، جس میں  
یہ امکان بھی مندرجہ ہے کہ رہا ہو سکتا ہے اور یہ تمنا بھی کہ کاش رہا نہ ہو)  
دوسرے مصرع کے ہر مفہوم پر پوری طرح منطبق ہو جاتے ہیں۔

”نہ ہو“ کے تیسرے معنی صیغہ نہی کے طور پر ہیں، اور ان سے شعر کے مفہوم  
کی کچھ اور تہیں کھلتی ہیں اس لیے کہ خطاب یہ ہو کر اس شعر میں ایک نئی کیفیت

پیدا ہو جاتی ہے۔ اے حسن تماشا دوست! رسوا سے بے وفائی مت ہو۔  
جب شعر کا لب و لہجہ یہ ہو جاتا ہے تو ذہن میں فوراً اس شعر کے مشکل کے  
متعلق کرید پیدا ہوتی ہے۔ یہ کہنے والا کون ہے؟

لیکن مشکل کے بارے میں سوچنے سے پہلے آپ نے اس تیسرے معنی  
میں "نہ ہو" کے نیرنگ پر بھی غور کیا؟

نیرنگ یہ ہے کہ صیغہ "نہی" میں خطا یہ ہو کر یہی "نہ ہو" ہمارے بیان  
کے ہوئے ہر معنی کو محیط ہے!

اسی "اے حسن! رسوا نہ ہو" میں "نہ ہو" کے دوسرے معنی (اندیشہ:  
کہیں رسوا نہ ہو جائے، امکان: رسوا ہو سکتا ہے، تمنا: کاش رسوا نہ ہو) بھی  
موجود ہیں۔

اسی لہجہ میں "نہ ہو" کے تیسرے معنی ہم پہلے ہی دیکھ چکے ہیں کہ موجود ہیں  
(حال اور مستقبل کا یقین: رسوا ہو رہا ہے، رسوا ہو جائے گا)۔ ان معنوں  
کی مزید صراحت آگے آرہی ہے، اب شعر کے مشکل کی طرف آئیے۔

(الف) جب شعر میں محبوب کا ذکر ہو تو مشکل خود عاشق ہو کر رہتا ہے  
اس شعر کا مشکل رشک کا مارا ہوا عاشق ہے اس لیے کہ اس کا محبوب تماشا  
دوست ہے۔ کسی بھی عاشق کو گوارا نہیں ہوتا کہ اس کا محبوب دوسرے  
عشاق یعنی رقیبوں پر نظر ڈالے یا رقیب اس پر نظر ڈالیں۔ مگر اس شعر  
کے محبوب کے معاملے میں صورت حال یہی ہے اس لیے کہ وہ تماشا دوست ہے۔



مشکلم کہتا ہے اے حسن تماشا دوست! رسوائی نہ ہو۔

(ب) ”بہ ہر صد نظر ثنابت ہے دعویٰ پارسائی کا“ کہہ کر

۱۔ ایک تو وہ محبوب کو رسوائی کے ناگزیر ہوئے کا احساس دلاتا ہے

۲۔ دوسرے بڑی خوب صورتی سے یہ بات واضح کر دیتا ہے کہ محبوب

کی رسوائی کا سبب وہی لوگ بنیں گے جن سے اس کا صرت نظروں کی حد تک رابطہ ہے۔

۳۔ تیسرے اور بھی زیادہ خوب صورتی سے وہ محبوب کو یقین دلاتا ہے

کہ خود میں تجھے بے وفا نہیں جانتا، مجھ پر تیری پارسائی بھی مسلم ہے۔ دوسرے

لوگ درقیب اتیری رسوائی کا سبب ہیں، اور رسوائی بھی دوسری ایک،

کہ تو بے وفا ہے، دوسرے یہ کہ تو پارسا نہیں ہے۔ ان کے برعکس میں تیری

رسوائی کا سبب بننا کیا، تیری رسوائی کے خیال ہی سے پریشان ہوں۔

۴۔ محبوب کی نگاہوں میں وہ اپنی وقعت اس طرح بھی بڑھاتا ہے کہ

اس کے رسوائے بے وفائی ہوئے کا تو ذکر کرتا ہے لیکن رسوائے ناپارسائی

ہونے کا نام تک زبان پر نہیں لاتا، عشق بن یہ ادب نہیں آتا۔ محبوب خود

سمجھ سکتا ہے (اور مشکلم اس کو یہی سمجھانا بھی چاہتا ہے) کہ بات صرت بیوفائی

تک محدود نہیں ہے، پارسائی کا شہرہ بھی معرض خطر میں ہے۔

(ج) آپ دیکھ رہے ہیں کہ زیر بحث مفہوم میں ”نہ ہو“ کئی معنی دے

رہا ہے۔ اسی مفہوم میں رسوائی کا اندیشہ بھی مضمحل ہے، اسی میں رسوائی کا

امکان بھی مضر ہے اور اسی میں رسوائی نہ ہونے کی تمنا بھی مضر ہے۔ مستقبل کے بارے میں رسوائی کے تیقن کو بھی اسی مفہوم میں شامل کر لیجیے۔ ان سب صورتوں میں ایک مشترک نتیجہ یہ بھی نکل رہا ہے کہ ابھی صنِ تماشا دوست رسوا نہیں ہوا ہے لیکن اگر یہی صورت حال رہی تو رسوا ہو کر رہے گا۔ حال کے بارے میں تیقن (تو رسوا ہو رہا ہے) صورتِ حال کو بہت سنگین بنا دیتا ہے۔

(۵) بہر حال کسی بھی پارہ حنین کے لیے دونوں صورتیں (وہ رسوا ہو رہا ہے یا رسوا ہونے والا ہے) بہت تشویشناک ہیں۔ اس کی غیت اس بات کا احساس بھی برداشت نہیں کرے گی کہ وہ بے دانا اور ناپا ریا مشہور ہو جائے۔ اس کا فوری ردِ عمل یقیناً یہی ہوگا کہ وہ تماشا دوستی سے توبہ کر کے خلوت نشین ہو جائے۔ اس لیے کہ ہر صدِ نظر والا تنہا اس کی تماشا دوستی ہی کا شاخسانہ ہے۔

(۶) اور یہی منکلم کا عین منشا ہے۔ اس کو محبوب کی تماشا دوستی ہی تو گوارا نہیں، اب وہ محبوب کو رقصیوں کی نظروں سے چھپالے گا اور محبوب کی نظروں کے سامنے سے رقصیوں کے چہرے، غائب کر دے گا۔

(۷)

لیکن شعر کا آخری اور سب سے دھچپ نکتہ باقی رہ گیا ہے۔ محبوب خواہ خلوت نشینی اختیار کر لے اور تماشا دوستی ترک کر دے، لیکن منکلم نے بہر

نظرِ ثبات ہے دعویٰ پارسائی کا کہہ کر اس کے دل میں ایک خوفناک اندیشے کا آسیب بٹھا دیا ہے۔ وہ یہ کہ خواہ وہ ابھی تک رسوا نہ ہوا ہو لیکن جتنی تماشا دوستی اس سے ظہور میں آچکی ہے اس کو اب کا عدم نہیں کیا جاسکتا، لہذا رسوائی کا امکان بدستور موجود ہے۔ اس کا ایک ہی مداوا ہے۔ وہ یہ کہ محبوب اس کسی ایک سے پیانِ وفا کر لے۔ جب کسی ایک سے اس کی وفاداری مسلم ہو جائے گی تو خواہ ساری دنیا اسے بے وفا کہتی رہے نہ تو اس کی بے وفائی ثابت ہوگی اور نہ اس کی پارسائی پر جرح آئے گا۔ ہاں شرط یہ ہے کہ ایک سے پیانِ وفا باندھنے کے بعد وہ ہمیشہ رسوائی سے ڈرتا رہے اور بے وفائی کا کبھی خیال بھی دل میں نہ لائے۔

آپ اس شعر کو اسی مداوا کی پہاں ترغیب بھی کہہ سکتے ہیں کہ محبوب دوستی سے توبہ کر کے کسی ایک سے۔ اور کسی ایک سے کہیں، خود مشکلم سے!۔ دائمی پیانِ وفا باندھ لے۔

(الف)

کیا کہوں تار کی زندانِ غم اندھیر ہے

پنہ نورِ صبح سے کم جبکہ روزن میں نہیں

(ب)

بیاں کس سببِ ظلمت گسری میرِ شبتان کی

شب ہو جو رکھ دیں پنہ دیواروں کے روزن میں

شعرب کو پڑھتے ہی شعر الف ذہن میں آجاتا ہے، اس لیے کہ دونوں

شعروں میں گھر تار کی پنہ، روزن کا ذکر ہے، اور دونوں شعروں میں پنہ

روشنی کا سبب ہے۔ الف میں پنہ نورِ صبح سے کم نہیں ہے، تب میں پنہ

شب ماہ کا عالم کر دیتا ہے۔

چنانچہ شعرب کی تشریح میں غالب کے شارحین کو شعر الف یاد آ گیا

اور اس سے اکھنوں نے شعرب کی تشریح میں مدد لی ہے۔ مدد اس طرح کہ

دونوں شعروں کو ہم مضمون سمجھ کر دونوں کابکیاں مفہوم بیان کر دیا ہے۔

وہ یکیاں مفہوم یہ ہے کہ میرے گھر میں اس قدر اندھیرا ہے کہ اگر اس کے

روزنوں میں پنہ رکھ دیا جائے (جو باہر کی روشنی کو اندر آنے سے روکنے

کے لیے رکھا جاتا ہے) تو یہ پنہ اپنی سفیدی کی وجہ سے میرے گھر کی تار کی

میں روشنی کی طرح معلوم ہوگا۔

لیکن دراصل یہ مفہوم صرف شعر الف کا ہے۔

تاہم یہ واقعہ ہے کہ شعر دب کا مفہوم بھی یہی معلوم ہوتا ہے۔ فرق صرف اتنا ذکر آتا ہے کہ اس شعر میں پنبہ نور صبح کے بجائے شب ماہ کا تاثر پیدا کرتا ہے۔ لہذا اگر شارحین نے دونوں شعروں کا یکساں مفہوم بیان کیا تو کوئی تعجب کی بات نہیں۔ لیکن حقیقتہً دونوں شعروں کے مفہوم میں بڑا فرق ہے۔ اد پر بیان ہونے والے شعر الف کے مفہوم سے شعر دب کا مفہوم بہت مختلف ہے۔ مفہوم کا یہ اختلاف صرف اس سے پیدا ہوا ہے کہ غالب نے شعر دب کے پہلے مصرع میں محض "ظلمت" کہنے کے بجائے "ظلمت گسری" کہا ہے۔ محض "ظلمت" کہا جوتا تو دونوں شعر ہم معنوں کہے جاسکتے تھے۔ شارحین نے "ظلمت" اور "ظلمت گسری" کے درمیان فرق پر غور نہیں کیا لہذا شعر کے صحیح مفہوم تک نہیں پہنچ سکے۔ شارحین اس پر متفق ہیں کہ "شب رند" کا مطلب ہے میرے گھر میں چاندنی سی پھل جلے، حالانکہ شعر اس کے خلاف کہتا ہے۔ آئیے اب شعر کا صحیح مفہوم دیکھیں۔

مصرعہ "گسری" کے معنی ہیں بچھنا یا پھیلانا۔ "ظلمت گسری" کا مطلب ہوا اندھیرا پھیلانا۔ شعر میں گھر کے اندر پھیلے ہوئے اندھیرے کا ذکر نہیں

۱۔ اگر آپ کے قائل ہوں کہ الفاظ میں اختلاف کے پونے بھی دو شعر ہم معنوں ہو سکتے ہیں

کیا جا رہا ہے نکلے یہ بتایا جا رہا ہے کہ میرا گھر اندھیرا پھیلا رہا ہے فضا  
 "ظلمت" کی صورت میں گھر اندھیرے کا مخزن بن گیا، "ظلمت گسٹری" کی  
 صورت میں گھر اندھیرے کا منبع بن گیا، "میرے گھر" اندھیرے کا نکل نکل کر  
 باہر دور دور تک پھیلنا جا رہا ہے، باہر پھیلا ہوا یہ اندھیرا میرے گھر کی  
 دیواروں کے روبرو سے نکل رہا ہے۔ اگر روبرو کی دیوار گھر کے بند  
 کر دیا جائے تو میرے گھر سے نکل کر اندھیرا باہر کی فضا کو تار یکہ نہ کرے  
 جب میرے گھر کے روبرو سے اندھیرا نکل کر پھیلنا بند ہو جائے گا تو باہر  
 شب ماہ کا عالم ہو جائے گا۔ باہر میرے شبستان میں نہیں۔

اگر باہر واقعی شب ماہ ہے تو میرے گھر سے نکل کر پھیلنے والا اندھیرا  
 چاند کی روشنی پر غالب آ رہا ہے۔ اگر باہر سچا ہی ہے اندھیرا ہے تو بھی  
 تیرے گھر کی پھیلائی ہوئی تاریکی اتنی گہری ہے کہ اس کے مقابلے میں باہر کا نسبت  
 بلکہ اندھیرا روشنی کی طرح ہے۔ اس لیے اگر میرے گھر سے نکل کر پھیلنے  
 والی تاریکی دور ہو جائے تو باہر کا اندھیرا چاندنی محاذ ہوئے گا۔  
 آپ نے دونوں شعروں کے مفہوم کا فرق محسوس کیا؟ ایک  
 شعر محض گھر کی تاریکی کا ذکر کرتا ہے، دوسرا گھر کے تاریکی پھیلنے کا ذکر  
 کرتا ہے۔ پس باتیں دونوں شعروں میں مشترک بھی ہیں۔ دونوں شعروں  
 میں پتھر و روبرو کے وسیلے سے مضمون ادا کیا گیا ہے۔ دونوں میں سے کسی  
 میں تاریکی کی کیفیت براہ راست نہیں بیان کی گئی ہے مثلاً باتھ کو باٹھ نہیں۔

سو جھٹتا، وغیرہ) بلکہ تاریکی کے مقابل روشنی کے بیان سے تاریکی کا اندازہ کرایا گیا ہے۔ (ایک شعر میں پنبہ گھر کی تاریکی کے مقابل اپنی سفیدی کی وجہ سے نوز صبح کی طرح ہے، دو سکڑ میں پنبہ شبستان کے روزن سے باہر نکل کر پھیلنے والے اندھیرے کو روک کر شب ماہ کا عالم کر دیتا ہے)۔ دونوں شعروں میں پنبہ اپنے اصل عمل کے برعکس عمل کرتا ہے یعنی روشنی کا مارغ ہونے کے بجائے روشنی کا موجب ہوتا ہے۔

اندھیرا بجائے خود دونوں شعروں میں ایسا ہے کہ اس کا براہ راست بیان ہو ہی نہیں سکتا۔ اسی لیے دونوں شعروں کے پہلے مصرعوں میں عجز بیان کا اعتراض موجود ہے۔ ”کیا کہوں تاریکی زندانِ غم اندھیرے“ اور ”بیاں کس سے ہو ظلمت گستری میرے شبستان کی“ لیکن دونوں شعروں میں عجز بیان کا یہ اعتراض بڑی معنویت رکھتا ہے۔ اور یہاں پھر دونوں جگہ اس معنویت میں فرق ہے۔ ہم پہلے شعر تب کو دیکھتے ہیں۔

”بیان کس سے ہو“ کے دو مفہوم ہیں۔ ایک یہ کہ ظلمت گستری کا حال کو بتانے یعنی کوئی نہیں بتا سکتا، دوسرا یہ کہ کوئی بتا چکا ہے یعنی کسی کو نہیں بتایا جاسکتا۔ پھیلی ہوئی روشنی میں سب کچھ صاف نظر آتا ہے، لہذا خود اس روشنی کا منبع بھی نظر آجاتا ہے اور یہ معلوم کرنے میں مشکل نہیں پڑتی کہ روشنی کہاں سے آرہی ہے۔ اس کے برخلاف اگر گھپ اندھیرا پھیلا ہوا ہو تو پورا منظر یکساں سیاہ ہو جاتا ہے۔ اگر روشنی ہی کی طرح اس سیاہی کا بھی کوئی

منبع ہے تو گھپ اندھیرے میں وہ خود بھی گم ہو جائے گا۔ ظاہر ہے اس صورت میں کون بتا سکتا ہے کہ یہ تاریکی کدھر سے آرہی ہے۔ اور اگر کوئی بتانا بھی چاہے تو کس کو بتائے۔ اس بات پر یقین کون کرے گا کہ تاریکی کا بھی کوئی منبع ہو سکتا ہے اور اندھیرا بھی روشنی کی طرح ایک جگہ سے باہر نکل کر دور دور تک پھیل سکتا ہے۔

اب دوسرا مصرع بیان کے اس مسئلے کا حل ہو جاتا ہے۔ مرنے والے سے نہ تو کوئی یقین دلا سکتا ہے نہ کسی کو یقین آ سکتا ہے کہ میرا شبستان تاریکی پھیلا رہا ہے۔ ہاں یقین کی ایک ہی صورت ہے۔ وہ یہ کہ میرے شبستان کے روزن کو پیسے سے بند کر دیا جائے، فوڈا چاندنی پھیل جائے گی۔ اور اسی حل میں اس کے برعکس صورت بھی ممکن ہے، یعنی میرے شبستان کے روزن سے پنبہ ہٹا لیا جائے، دیکھتے دیکھتے چاندنی پر تاریکی کی چادر بچھتی چلی جائے گی۔ اب شبستان کی ظلمت گسری بیان کرنے کی ضرورت ہی نہیں۔

آپ اس شعر کو تاریکی کا مبالغہ کہہ سکتے ہیں۔ لیکن غالب نے تاریکی کی جو تصویر کشی کی ہے اس کے پیچھے چھپے ہوئے شبستان کی کیفیت کا تصور کیجئے۔ آپ نے دیکھا کہ خود آپ کا ذہن سنجیدگی سے مبالغے کی طرف مائل ہو رہا ہے!

شبستان میں تاریکی انتہا سے زیادہ ہے۔ تاریکی کی انتہا یہ ہے کہ



پورا منتظر کیاں سیاہ ہو جائے مگر شبستان میں تار کی طوفان کی طرح  
 موجیں مار رہی ہے پھر پھر کر روزوں سے باہر نکل رہی ہے جیسے کسی  
 آتش زدہ گھر کی کھڑکیوں سے دھواں باہر نکلتا ہے۔ اگر شبستان کے  
 روزوں کو بند کر دیں تو باہر چاندنی پھیل جائے بے شک، مگر روزوں  
 بند ہو جانے کے بعد خود شبستان میں تار کی طوفان کیا ہو جائے گا؟  
 اگر کسی آتش زدہ گھر کی کھڑکیاں بند ہو جائیں اور دھواں باہر نہ نکل سکے؟  
 اب آپ چاہیں تو غالب کو اس شعر میں تار کی کے مبالغے پر مطلع کر دیں  
 چاہیں تو شبستان میں تار کی کے گھٹنے ادا مڑتے ہوئے طوفان کا اندازہ  
 کریں، شعر یہی تقاضا کر رہا ہے کہ آپ تار کی کے اس طوفان کا اندازہ کریں۔  
 مگر یہ اندازہ کرتے وقت آپ مبالغے میں غالب کو بہت پیچھے چھوڑ جائیں  
 گے۔ بہر حال اندھیرے کے توجہ اور تلاطم کا تصور آپ کو غالب کے پاس سے  
 ملے گا۔

شعر الف: کیا کہوں تار کی زنداں غم اندھیر ہے: اس مصرعے کا  
 مجز بیان بھی کم معنی چیز نہیں ہے۔ یہ نو بیت "اندھیر ہے" کی بدولت ہے  
 اس لیے کہ "اندھیر" کا لفظ نہ تو محض تار کی کی رعایت سے آیا ہے نہ تار کی  
 کی شدت ظاہر کرنے کے لیے "اندھیر ہے" کہہ کر غالب نے بیان واقع  
 کی دشواری کی طرف اشارہ کیا ہے۔

اندھیر ہے کہ زنداں غم میں پیہ بکھرا نور صبح سے کم نہیں یعنی پیہ

کی اس چمک کا نتیجہ یہ ہے کہ زندانِ غم میں تاریکی ہے ہی نہیں۔ تو یہ کس طرح بتایا جائے کہ زندانِ غم بہت تاریک ہے۔ روزن میں پنبہ باہر کی روشنی کو اندر آنے سے روکنے کے لیے رکھا جاتا ہے یعنی اگر روزن سے پنبہ ہٹالیا جائے تو وہی صورتِ حال وہی رہے گی، اس لیے کہ زندانِ غم کی تاریکی کے مقابلے میں باہر کی فضا روشن ہے اور پنبہ ہٹا لینے سے باہر کی روشنی زندانِ غم کے اندر آجائے گی۔ خود زندانِ غم کی تاریکی کا اظہار پھر بھی نہ ہو سکے گا۔ یہ مزید اندھیر ہے۔

شعرا لفظ کے بہ خلافت یہاں تاریکی کے اظہار کی کوئی صورت نہیں۔ نہ تو لانا فعل۔ یہاں پنبہ رکھنے یا ہٹانے سے کوئی فرق نہیں ہوتا۔ کہنے والا حاشا ہے کہ زندانِ غم کتنا تاریک ہے لیکن وہ کسی پر کسی بھی طریقے سے اس تاریکی کا اظہار نہیں کر سکتا۔

یہ وہی معنوی کش مکش ہے جو غالب کے یہاں فراداں اور دوسروں کے یہاں بہت کم یاب ہے۔

خواہش کو احمقوں نے پرستش دیا قرار  
کیا پوچھا ہوں اس بتِ بیدار کو میں؟

اس شعر کا جو مطلب ایک نظر میں ظاہر ہوتا ہے اور جسے شارحین نے

اپنے اپنے طور پر کچھ پہلو نکال کر بیان کیا ہے، اس کے لحاظ سے اس کو بڑا مل  
غالب کا کمزور ترین شعر کہہ سکتے ہیں جس کی اس کے سوا اور کوئی خصوصیت  
نہیں رہتی کہ غالب نے اس میں "احقوں" کا لفظ استعمال کیا ہے۔ غزل  
کی زبان میں "احق" خاصاً سخت اور درشت لفظ ہے جو شاید غالب کے  
کسی اور شعر میں استعمال نہیں ہوا ہے۔ لیکن کیا اس شعر میں بس یہی خاص  
بات ہے کہ اس کے ذریعے لفظ غالب میں ایک لفظ کا اضافہ ہوتا ہے؟  
شعر کے مروجہ مفہوم کی روشنی میں اس سوال کا جواب بدرجہ مجبوری اثبات  
میں دینا پڑے گا۔ وہ مروجہ مفہوم یہ ہے :-

محبوب کے میری محبت کو نادان اہل زمانہ نے پرستش سمجھ لیا،  
حالانکہ میں اسے پوجتا نہیں، اس کی خواہش رکھتا ہوں۔

آپ کو شعر کی کمزوری کا اندازہ ہوا؟ پہلے مصرع میں بتایا جا رہا ہے کہ  
مجھ کو اس بات کی خواہش ہے جسے احمق لوگ پرستش قرار دے رہے ہیں۔  
"خواہش" کا لفظ خود ہی احمقوں کی غلطی کی تردید کر رہا ہے۔ اسی طرح  
"احقوں" کا لفظ خواہش کے پرستش ہونے کی تردید کر رہا ہے۔ لیکن ظاہر  
ہے کہ دونوں ہی صورتوں میں یہ تردید بہت کمزور اور بے دلیل ہے۔  
دوسرا مصرع احمقوں کی غلطی اور خواہش کے پرستش ہونے کی مزید تردید  
کر رہا ہے۔ اب یہ تردید بہت سخت اور کسی مضبوط دلیل کے ساتھ ہونا  
چاہیے۔ لیکن تردید کی جا رہی ہے۔ استفہام انکاری کے ذریعے!

”کیا پوچتا ہوں اس بت بیدار کو میں؟“ یعنی ”میں اس بت بیدار کو  
 پوچتا نہیں ہوں۔“ اس شعر میں تردید کا یہ استفہام انکاری والا طریقہ کمزور  
 ترین ہے۔ استفہام انکاری میں قوت اسی وقت آتی ہے جب اس کا جواب  
 بدیہی اور غیر متنازعہ فیہ ہو۔ بدیہی اور غیر متنازعہ فیہ بھی ان لوگوں کی رائے میں  
 جن سے سوال کیا جا رہا ہو اور وہ سوال کا جواب نفی میں دینے پر مجبور ہو جائیں۔  
 لیکن یہاں استفہام انکاری اسی امر (پرستش) میں ہے جس کی تردید  
 شاعر کا مقصود ہے! ایسی تردید کی کمزوری اور بے اثری ظاہر ہے۔ ایسا  
 ہی ہے جیسے کوئی کہے کہ احمقوں نے دشمن کے سامنے میرے کانپنے کو  
 ڈرنا قرار دے دیا، کیا میں دشمن سے ڈرتا ہوں؟ یہ شعر کہہ رہا ہے کہ  
 احمقوں نے میری خواہش کو پرستش قرار دے دیا، کیا میں اس کو پوچتا  
 ہوں؟ ایسے استفہام انکاری سے بہتر تو انکار محض ہی ہوتا کہ میں اس کو  
 پوچتا نہیں ہوں۔ ظاہر ہے کہ اس استفہام انکاری کا جواب انھیں  
 لوگوں کے ذمے ہے جو خواہش کو پرستش قرار دے رہے ہیں۔ پھر ان کا جواب  
 اثبات کے سوا اور کس صورت میں ہوگا؟ خواہش کو پرستش قرار دینے سے  
 ان کا مطلب یہی تو ہوا کہ میں اس کو پوچتا ہوں۔ ”میں اس کو پوچتا ہوں۔“  
 کی تردید میں الٹ کر یہی سوال کر دینے اور ”کیا میں اس کو پوچتا ہوں؟“  
 کے استفہام انکاری سے زیادہ بھان طریقہ اظہار بھی کوئی ہے؟ اسی  
 لیے بعض شارحین نے دو سکر مصرع میں کچھ اور پہلو تلاش کرنا چاہے ہیں

مثلاً یہ کہ شاعر عشق میں بے خود ہو چکا ہے اور اسے خود بھی پتا نہیں کہ اس کی محبت پرستش کی حد کو پہنچ چکی ہے۔ اور اب وہ حیران ہو کر پوچھ رہا ہے کہ کیا پوجتا ہوں اس بت بیدار کو میں؟ یعنی یہ استفہام انکاری ہے ہی نہیں اور دوسرے مصرع سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ شاعر واقعی محبوب کو پوجنے لگا ہے۔ لیکن یہ تاویل اس لیے قابل قبول نہیں ہے کہ جب شاعر خود ہی شبہ میں پڑا ہوا ہے تو پہلے مصرع کے لفظ "انہوں" کا کوئی جواز نہیں رہتا۔ یہ لفظ تو ظاہر کر رہا ہے کہ شاعر اہل دنیا کے خیال کو بالکل غلط غلط ہی نہیں، "انہوں" سمجھ رہا ہے، پھر دوسرے مصرع میں وہ خود ہی ان لوگوں کی صف میں کیونکر شامل ہو سکتا ہے؟

استفہام انکاری کے بے جان اظہار میں جان ڈالنے کے لیے شاعر نے دوسرے ہی مصرع کے "بت بیدار کو" پر توجہ مرکوز کر کے یہ پہلو نکالا کہ ظالم کی کوئی پرستش نہیں کرتا لہذا ظاہر ہے کہ میں بھی اسے نہیں پوجتا، مگر یہ تاویل بھی قابل قبول نہیں، اس لیے کہ بیدار گری تو محبوبوں کا خاص وصف ہوتا ہے، اور عاشق ان کی بیدار سے برگشتہ نہیں ہوا کرتے، بلکہ سچ پوچھے تو محبوب کے ہاتھوں ستم اٹھانے کے باوجود عشق میں ثابت قدم رہنا ہی محبت میں عبادت کا خبہ پیدا کرتا ہے۔ لہذا اس شعر کی حد تک تہدیک کی یہ دلیل بھی بے جان ہے۔ اور شعر کے چہرے پر اب بھی مردنی چھائی ہوئی ہے، اور یہ مردنی اس لیے چھائی ہوئی ہے کہ اس شعر میں کہیں نہ کہیں کسی

کسی بات کا مطلب وہ نہیں نکلتا جو نکالا گیا ہے۔ اس مطلب تک پہنچنے سے پہلے یہ دیکھ لینا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ مرد جو مفہوم سے بہتر مفہوم کے لیے اس شعر کے تعلق سے کیا ہیں:

(الف) دوسرے مصرع کے سوال کے جواب کو نفی میں ہونا چاہیے۔

(ب) اس نفی کو حتمی اور غیر متنازعہ فیہ ہونا چاہیے۔

(ج) اس نفی کو پہلے مصرع میں کہی ہوئی بات کی دلیل بننا چاہیے یعنی

اس سے یہ ثابت ہونا چاہیے کہ لوگوں کا خواہش کو پرستش قرار دینا سخت

نادانی ہے۔ یہ الفاظ دیگر حصہ کو لوگ پرستش قرار دے رہے ہیں اور وہ دلیل

خواہش ہے اور اس دعوے کی دلیل یہ ہے کہ میں اس بستی پیدا کر کے لوگوں کو

نہیں ہوں۔

بظاہر بات بنتی نظر نہیں آرہی ہے۔ مرد جو مفہوم میں اپنے دیکھ لیا کہ

شعر کی ظاہری کمزوری کا سبب دوسرا مصرع ہے لیکن چونکہ دوسرا مصرع

میں استفہام ہے اس لیے پہلے یہی استفہام ہم کو اپنی طرف متوجہ کر لیتا

ہے اور ہم اس سوچ میں پڑ جاتے ہیں کہ یہ استفہام کس طرح کا ہے؟ اس

میں صرف انکار مصرعے یا انکار کے ساتھ استدلال بھی؟ یا اس سے بے خبری

اور حیرت ظاہر ہوتی ہے؟ غرض ہم دوسرا مصرع میں الجھ جاتے ہیں اور

پہلا مصرع خاموشی سے اس آدیزش کا تماشا دیکھتا رہتا ہے۔ کوئی اس کی

طرف متوجہ نہیں ہوتا۔

اگر دوسرے مصرع میں اٹھنے سے پیشتر ہی پہلے مصرع پر قندے توقف کر لیا جائے تو شعر کا اصل مفہوم صاف نکل آتا ہے۔  
 اور یہ اصل مفہوم مردِ مجاہد کے برعکس ہے!  
 اُسے زرا دیر کے لیے پہلے مصرع پر توقف کر کے دیکھا جائے کہ یہ مصرع کیا کہتا ہے:

خواہش کو احمقوں نے پرستش دیا قرار  
 ابھی دوسرے مصرع کی فکر نہ کیجئے، اسی پہلے مصرع پر غور کیجئے:  
 خواہش کو احمقوں نے پرستش دیا قرار  
 اس کے مطلب میں کوئی الجھاؤ نہیں ہے جس چیز کو احمقوں نے پرستش قرار دے رکھا ہے وہ دراصل خواہش ہے۔

آپ دیکھ رہے ہیں کہ یہاں نہ محبوب یا بتِ بیداد گر کا ذکر ہے نہ شعر کے متکلم یا عاشق کا۔ ایک عام بات کہی گئی ہے کہ جسے پرستش قرار دیا جاتا ہے وہ خواہش ہے، پرستش نہیں۔

کیا اس کا صریحی مطلب یہ نہیں نکلتا کہ لوگ جو اپنے معبود کی عبادت کرتے ہیں وہ عبادت نہیں، خواہش ہی کا ایک روپ ہے جسے احمقوں نے پرستش قرار دے دیا؟ اور اسی طرح کی بات غالب نے ایک اور شعر میں بھی کہی ہے۔

دیر و عزمِ اُمید تکرارِ تمنا      دامانِ گی شوق ترا شے ہے پناہیں

یعنی دیر و حرم عبادت کے مرکز نہیں، تناؤں اور خواہشوں کی تکرار کی صورتیں ہیں۔ اسی مفہوم کا ایک اظہار یہ مصرع بھی ہے:

خواہش کو احمقوں نے پستش دیا قرار

نود غلطا بود آنچه ما پنداشتیم۔ پہلے مصرع کا یہ مطلب تھا ہی نہیں کہ شرع کے متکلم کی خواہش کو لوگ پستش قرار دے رہے ہیں، بلکہ اس کے برعکس مطلب یہ نکل رہا ہے کہ شرع متکلم لوگوں کی پستش کو خواہش قرار دے رہا ہے۔ وہ اپنے اوپر لگائے جانے والے کسی الزام کی تردید نہیں کر رہا ہے بلکہ خود لوگوں پر الزام لگا رہا ہے کہ وہ اپنے معبود کی پستش محض اس لیے کرتے ہیں کہ اس معبود سے ان کی ذاتی خواہشیں وابستہ ہوتی ہیں اور انھیں امید ہوتی ہے کہ اس پستش اور اظہار نیاز کے صلے میں وہ ان کی ہر خواہش پوری کرے گا۔ اصل چیز خواہش ہے جس کی تکمیل بلکہ اظہار کا بھی ایک ذریعہ پستش ہے۔

پہلے مصرع کی اس قلب ماہیت کے ساتھ ہی بہتر مفہوم کے لیے شرع کے وہ تقاضے جن کا ذکر اوپر آچکا ہے پورے ہونے لگتے ہیں:-  
(الف) دوسرے مصرع کے سوال کا جواب نفی میں ہے، یعنی میں اس بت پیدا گر کو پوجتا نہیں ہوں۔ ظاہر ہے حب لوگوں کا اپنے معبود کی پستش کرنا پستش نہیں ہے تو میرا اپنے محبوب کو چاہنا پستش کیوں ہوگا۔



(ب) یہ نفی حتمی اور غیر متنازعہ فیہ بھی ہے۔ شر میں کہیں اس کا اشارہ تک نہیں ہے کہ لوگوں کا کہنا ہے کہ میں محبوب کو چاہتا نہیں، پوجتا ہوں سے بڑھ کر یہ کہ اگر کوئی شخص کسی معبود کی پرستش کا دعویٰ کرتا ہے تو یہ دعویٰ البتہ متنازعہ فیہ ہو سکتا ہے، لیکن اگر وہ پرستش کا انکار کرتا ہے تو یہ انکار متنازعہ فیہ نہیں ہو سکتا، اس لیے کہ یہ انکار خود بخود منکر کو پرستش کے دائرے سے باہر کر دیتا ہے۔ غرض یہ امر مسلم ہے کہ میں اپنے محبوب کو پوجتا نہیں ہوں۔

(ج) مگر یہ نفی پہلے مصرع میں کہی ہوئی بات کی دلیل کیونکر ہو سکتی ہے؟ اس کا جواب بھی آسانی سے مل جاتا ہے، اس لیے کہ اس نفی سے ایک اثبات کی تراوش ہو رہی ہے، وہ یہ کہ میں محبوب کو پوجتا نہیں بلکہ اس سے نفرت کرتا ہوں۔ محبوب سے میری ذاتی خواہشوں کی تکمیل وابستہ ہے اور مجھے امید ہے کہ میری محبت اور نیاز مندی کے صلے میں وہ میری خواہشیں پوری کرے گا۔ عاشق ہونے کی حیثیت سے میں اپنے محبوب کے چشم و ابرو کے اشارے پر چلتا ہوں۔ اس کی مرضی سے سرمو انحراف نہیں کرتا۔ اس کا کامل اطاعت گزار اور وفادار ہوں۔ کبھی اس کے تصور سے خالی نہیں رہتا۔ وہ میری ہر فکر بلکہ میرے پورے وجود کا مرکز ہے۔ اس کے سوا مجھے کسی اور شے کی طلب نہیں، لیکن کیا میں اس کو پوجتا ہوں؟ یقیناً نہیں، کیا خواہش کو پرستش قرار دینے والے

نادان بھی اپنے معبود سے ایسی ہی شدید وابستگی رکھتے ہیں جیسی میں اپنے محبوب سے رکھتا ہوں؟ یقیناً نہیں پھر جب میری وابستگی پرستش نہیں ہے تو ان کے دعوائے پرستش کی کیا حیثیت رہ جاتی ہے؟

اب آپ نے دوسرے مصرع کے استقہام انکاری کا وزن دیکھا؟ اب یہ بے شک غالب کا شعر معلوم ہوتا ہے۔

آپ نے یہ بھی دیکھا کہ شعر کے دونوں مصرعوں کا اصل مفہوم مروجہ مفہوم کے برعکس ہے۔ پہلے مصرع میں "خواہش" اور "پرستش" کے الفاظ شعر کے متکلم سے متعلق نہیں بلکہ ان اہل دنیا سے متعلق ہیں جنہیں متکلم "احمقوں" کے لفظ سے یاد کرتا ہے۔ دوسرے مصرع میں متکلم کی اپنے محبوب کے ساتھ نیاز مندی اہل دنیا کی نظروں میں پرستش نہیں بلکہ خواہش ہے اور یہ امر اہل دنیا کے نزدیک بھی غیر متنازعہ فیہ ہے کہ متکلم اس بت بیدار کو پوچھتا نہیں ہے۔

دوسرے مصرع کی دلیل میں مزید قوت "بت بیدار" کے فقرے سے ملتی ہے۔ محبوب کو صریحاً "بت" کہا جا رہا ہے جس سے پرستش کا اشتباہ ہوتا ہے لیکن اس کے باوجود کوئی محبوب کے اس وابستگی کو پرستش نہیں سمجھتا۔ بیدار کی صفت ایک طرف تو انکار پرستش کو مزید جھتی کر دیتی ہے اس لیے کہ ظاہر ہے کوئی پجاری اپنے معبود کو بیدار نہیں کہے گا، دوسری طرف اسی صفت سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ مجھ کو محبوب کے کوئی فیض نہیں پہنچ رہا ہے۔ فی الحال

میری خواہش کی تکمیل کا کیا ذکر؟ وہ تو الٹا مجھ پر ظلم و ستم کر رہا ہے۔ اس کے  
 باوجود میں ثابت قدم ہوں۔ اگر لوگوں کو اپنے معبود کے ہاتھوں فیض باری  
 کے بجائے اسی طرح بیداد کا نشانہ بننا پڑے تو کیا وہ بھی میری طرح ثابت  
 قدم رہ سکیں گے؟ پھر میں تو بدرجہ اتم اپنے محبوب کی پرستش کا دعویٰ  
 کر سکتا ہوں لیکن نہیں کرتا۔ کیونکہ اس ثابت قدم اور نیاز مندی کے  
 باوجود یہ حقیقت ہے کہ میں اس کو پوجتا نہیں ہوں بلکہ وہ میری خواہش  
 کا مرکز ہے۔ تو نادان اہل زمانہ کس منہ سے پرستش کا ادعا کرتے ہیں؟  
 خود پرستش کا حقیقی معیار کیا ہے؟ اس بحث میں الجھے بغیر بھی یہ بات  
 ثابت ہے کہ میں دوسروں کے مقابلے میں پرستش سے قریب تر ہوں۔ یہ بھی ثابت  
 ہے کہ میں اس بات کی پرستش نہیں کرتا اور یہی اس بات کی دلیل ہے کہ دوسرے  
 بھی اپنے معبود کی پرستش نہیں کرتے بلکہ ان کی خواہش نے پرستش کا بھیس  
 بنا رکھا ہے۔

میں اتنی عقل رکھتا ہوں کہ خواہش اور پرستش کا فرق سمجھ سکوں  
 لیکن میری تردیدی مثال سامنے ہوتے ہوئے بھی جن لوگوں نے خواہش کو  
 پرستش قرار دے دیا، ان کو کیا کہا جائے؟  
 شعر میں ان کو جو کہا گیا ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ منافق یا  
 ریاکار نہیں، محض فریب زدہ ہیں۔

تمہیں کہو کہ گزارا صنم پرستوں کا  
بتوں کی ہوا اگر ایسی ہی ہو تو کیونکر ہو

مہلکی مسترات میں یہ شعر بہت نرم الفاظ میں اور بالواسطہ محبوب سے  
شکایت کر رہا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ محبوب کا بتایا ہوا کوئی عاشق عاجز  
اگر محبوب کو اس کی بدخوی کی طرف متوجہ کر رہا ہے لیکن بڑے لطیف انداز  
میں۔ وہ براہ راست عروت نکالتا زبان پر نہیں لانا کہ تمہارا رویہ ہمارے  
راستہ بہت خراب ہے اور اس رویے کی وجہ سے ہماری زندگی دو بھر ہو گئی  
ہے، بلکہ اس مقصد کے لیے وہ بتوں اور ان کے پوجنے والوں کی  
تمثیل سے کام لیتا ہے۔ وہ یہ نہیں بتاتا کہ تمہاری نحو کیسی ہے لیکن  
"ایسی ہی ہو" کے الفاظ سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ ناہر باقی اور عاشق اندری  
کے ذیل کا سرور ہے "ایسی ہی ہو" میں مضمر ہے۔ وہ یہ بھی نہیں بتاتا کہ تمہاری  
اس طرز عمل کا ہم پر کیا اثر ہو رہا ہے، لیکن "گزارا.... کیونکر ہو" کے  
سوال میں یہ اظہار چھپا ہوا ہے کہ تمہارا یہ رویہ ناقابل برداشت ہے۔  
اور اسی اظہار میں یہ فخریہ دعویٰ بھی موجود ہے کہ اس کے باوجود ہم  
تیار۔ عشق میں ثابت قدم ہیں۔ اور چونکہ تمثیل بتوں اور صنم پرستوں  
کی ہے اس لیے اسی سوال میں یہ اظہار بھی مضمر ہے کہ ہم کو تم سے پرستش

کی حد تک محبت ہے۔

ایک سیدھے سادھے سوال میں اتنے مضمرات! شعر کی خوبی میں کلام نہیں۔ آپ چاہیں تو ہمیں پردک جائیں، غالب کو اس معنی نیز سوال کی داد دیں، اور غزل کے اگلے شعر کی طرف متوجہ ہو جائیں۔ لیکن اس صورت میں یہ شعر آپ کو مخاطب کر کے خود اپنے آپ کو دہرا دے گا۔

نہیں کہو کہ گزرا صنم پرستوں کا  
بتوں کی سوا اگر ایسی ہی تو نہ کیونکر ہو؟

اور اس وقت صنم پرستوں سے مراد غالب کے متحرک معنی والے اشعار ہوں گے (جن میں سے ایک یہ شعر بھی ہے) "ایسی ہی تو" سے ان اشعار کا سری ربط ملتا ہے "توں" سے خود آپ مراد ہوں گے!

آپ دیکھ رہے ہیں کہ اب بھی اس شعر میں چند باتیں غور طلب ہیں:  
(الف) اظہارِ مطلب کے لیے بتوں اور صنم پرستوں کو وسیلہ بنایا گیا ہے۔  
(ب) اس بالواسطہ اظہارِ پس کرنے کے بجائے مطلب کو مزید بالواسطہ کر دیا گیا ہے، یعنی یہ نہیں کہا گیا ہے کہ بتوں کی جو کیسی ہوا اور نہ یہ بتایا ہے کہ صنم پرستوں پر یہ جو کیا اثر کرے گی۔

(ج) اس مزید بالواسطہ اظہار کے لیے سوال کا پیرایہ اختیار کیا گیا ہے۔  
(د) "نہیں کہو" کہہ کر اس سوال کے جواب کی پوری ذمہ داری اس

پر ڈال دی گئی ہے جس سے سوال کیا جا رہا ہے۔

(۷) صرف ذمہ داری ہی نہیں ڈال گئی ہے "تمہیں کہو" کا فقرہ جواب کے لیے اصرار بھی کر رہا ہے۔

اور حقیقت یہ ہے کہ شعر کے جو مضمرات ابھی تک سامنے آئے اچھولنے شعر کے مفہوم کو بظاہر جتنا بھی مکمل کر دیا ہو لیکن خود اس سوال کا جواب اب بھی نہیں ملا۔ درحالیہ کہ غالب کے سوالیہ اشعار میں سوال کے مضمرات سے زیادہ اہم وہ مضمرات ہوتے ہیں جو سوال کے جواب دیا جوابات سے وابستہ ہوتے ہیں اور اکثر شعر کا اصل مفہوم جواب ہی کے مضمرات سے نکلتا ہے۔ اور ان مضمرات در مضمرات کی ذریعہ غالب کے یہاں وہ معنوی تحریک پیدا ہوتا ہے جس کا ذکر ان صفحات میں بار بار آیا ہے۔

تو اس سوال کا جواب کیا ہے ؟

(۱)

(الف) بنیادی سوال یہ ہے کہ جس طرح تم ہم کو تار پٹ ہو اگر اسی طرح تم اپنے اپنے پوجنے والوں کو تار پٹ لگیں تو کیا ہو ؟ صنم پرستوں کا گزارا کیونکر ہو ؟ بظاہر ضمنی سوال ہے۔

(ب) لیکن اس ضمنی سوال میں یہ بنیادی جواب چھپا ہوا ہے کہ ایسی صورت میں صنم پرستوں کا گزارا نہیں ہو سکتا۔

(ج) لیکن اس بنیادی جواب کے اندر سے ایک اور سوال۔ قدرے

تشویشناک سوال۔۔۔ سزا کھانا تھا ہے۔ اگر صنم پرستوں کا گزارا نہیں ہو سکتا  
تو ان کا ردِ عمل کیا ہوگا؟

(د) یہ سوال جتنا تشویشناک ہے اس کو جواب بھی اتنا ہی۔۔۔ بلکہ زیادہ۔  
تشویشناک ہے۔ وہ یہ کہ اس صورت میں صنم پرست اس لیے بتوں سے آزر دہ اور  
بدگمان ہو جائیں گے۔

(۴) اور اس جواب کے ساتھ ہی اگر آپ امرِ بشر کے مخائبہ تصور  
صادق کر سکیں تو آپ کو اس کی پیشانی پر پسینہ کی بوندیں نظر آجائیں گی،  
اس لیے کہ یہ جواب جس سوال۔ تشویشناک نہیں، خوفناک سوال، کہ کیا  
لا رہا ہے وہ یہ ہے کہ اس آزر دہ اور بدگمانی کے نتیجے میں صنم پرستوں کا ردِ  
بتوں کے ساتھ کیا ہوگا؟

(۵) جواب بھی اتنا ہی خوفناک ہے۔ صنم پرستوں کا بدلیں ردِ عمل یہ  
ہوگا کہ وہ بتوں کی پرستش ترک کر دیں گے۔ "تراخیدم" اور "پسنیدم"  
کی دھڑلہاں گزرنے کے بعد عجب نہیں کہ "شکستہ" کی فوج تباہ ہو جائے۔ یہ  
دیکھیں ہو تو کم سے کم اتنا یقینی ہے کہ بتوں کی کوئی حیثیت باقی نہ رہے گی،  
اس لیے کہ ان کی گرجی باز آوازیں نہ پہنچاؤں اور نہ ہی ان کے دم سے۔ اگر یہ  
بجاری برگشتہ ہو گئے تو بہت کمپیوٹ کے ذریعے۔

دشمن اور یہاں آکر شعر کا سوال ایک حیرت خیز لہجہ لگاتا ہے ادا چاک  
اس کی قلبِ اہمیت ہو جاتی ہے۔ پوچھا یہ کیا تھا کہ صنم پرستوں کا

گزارا کیونکر ہو لیکن جواب دینے والے کے سامنے سوال یہ ہے کہ خود بتوں کا گزارا کیونکر ہو گا ؟

(ج) اور ہم کچھ نہیں کہتے، "تمہیں کہو" بتوں اور صنم پرستوں کا ذکر تو ایک پردہ تھا، بات ہماری تمہاری ہے، ہم تمہارے عاشق ہیں بھائی نہیں۔ تم صرف محبوب ہو، معبود نہیں۔ پھر اگر تمہاری یہی خور ہے اور ہم گزارا نہ کر سکے تو .... ؟

(ط) "تمہیں کہو" !

(۲)

آپ نے دیکھا کہ ایک معصوم سا سوال کہ: "طرح خاموشی سے بڑھتے بڑھتے سراپا تہدید ہو گیا اور لہجے کی نرمی دہی کی دہی رہی۔ لہجے کی اسی نرمی کی وجہ سے شعر کے متکلم پر آداب عشق کی غلات و زری کا الزام عائد نہیں ہوتا۔ اور آپ جب بھی چاہیں اس تہدید پرالتجا کا غلات چڑھا سکتے ہیں۔ صنم پرستوں کا بتوں کے ساتھ جو بھی رویہ ہو، ہم تو اس سے بھی نہیں سے ماذخواہ ہیں: "ایسی ہی خواہ" کے باوجود ہم تم سے شکایت نہیں کرتے ہیں۔ ہم تو صرف یہ جانتا چاہتے ہیں کہ ہمارے گزارے کی صورت کیا ہو گی۔ "تمہیں کہو"۔

التجائی لہجہ داری ہے۔ مگر اس لہجے میں لپٹی ہوئی تہدید کو کیا کیجیے۔

(۳)



لیکن کیا یہ ضروری ہے کہ ہم اس شعر میں بتوں اور صنم پرستوں کے  
کنائے کو محبوب اور عاشقوں ہی کی طرف لے جائیں؟ اس شعر میں نئی  
قوت اس وقت آتی ہے جب اس میں خطاب عاشق کا محبوب کے نہیں  
بلکہ بندے کا خدا سے مانا جائے۔

لے خدا!۔ اور پھر وہی سوال در سوال اور جواب در جواب لیکن  
اب جوابوں کے مضمرات تنہیدی نہیں ہیں۔ اب پورے شعر کا لہجہ فریادی  
ہو جاتا ہے۔

اے خدا! صنم پرست تو اپنے بتوں سے برگشتہ ہو سکتے ہیں، ایک بت  
کو چھوڑ کر دوسرے بت کی پرستش شروع کر سکتے ہیں، سب بتوں کو ترک کر کے  
تیرے حلقہ عبادت میں آ سکتے ہیں، لیکن ہم کو اگر تیری بندگی میں رہ کر چین  
نفسیب نہ ہوا تو ہم کہاں جائیں، ہمارا گزارا کیونکر ہو؟

”ایسی ہی خو“ کا فقرہ اب زیادہ مبہم ہے، اور اسی وجہ سے اس سوال  
میں شکایت کا انداز اور کبھی لطیف ہو جاتا ہے۔ اس سوال سے تین باتیں  
تو ظاہر ہی ہیں:-

(الف) جس سے سوال کیا جا رہا ہے اس کی خواہی ہی ہے۔

(ب) اس کے برخلاف بتوں کی خواہی نہیں ہے۔

(ج) سوال کرنے والا اس خو سے پریشان ہو چکا ہے۔

لیکن اس صورت میں کہ خطاب خدا سے ہے ”ایسی ہی خو“ سے مراد کیا ہے؟

محبوب کی حد تک تو اس سے بے توجہی، بے انصافی، ظلم و ستم، سبھی کچھ مراد ہو سکتا ہے لیکن خدا کی طرف ان ناپسندیدہ ردیوں کو نسبت نہیں دی جاسکتی۔ اس لیے اب ایسی ہی جو "کااہام بہت کام آتا ہے۔ اب اس سے مراد خدا کی وہ مثبت اور فعالیت ہو سکتی ہے جو انسان کی سمجھ میں نہیں آتی اور مقدرات کی شکل اختیار کر کے انسان کو طرح طرح کی آرمایشوں اور مصائب میں مبتلا رکھتی ہے۔ اس کی زندگی کا ہر لمحہ اس خدا کی گرفت میں ہے جو حاضر ہے مگر غیب میں ہے، ناظر ہے مگر خود نظر نہیں آتا۔ جو مومن و مزار کا خدائی نظام انسان کو چاروں طرف سے گھیرے ہوئے ہے مگر اس نظام کا خالق کبھی خواب میں بھی انسان کے ردید نہیں ہوتا۔ اگر مثبت اسی طرح اپنے پیچا دیوں کی نظروں سے غائب ہو جائیں؟ آپ دیکھ رہے ہیں کہ ایسی ہی خود کا دائرہ پھیلنا چلا جا رہا ہے۔ اس دائرے کو سمیٹ کر یہ کہا جاسکتا ہے کہ خدا کے حلقہ، بندگی میں آکر زندگی اتنی آسان نہیں معلوم ہوتی جتنی بتوں کی پرستش میں معلوم ہوتی ہے۔ خدا کے حلقہ، بندگی میں آنے کے بعد انسان خود کو بہت سے بندھنوں میں جکڑا ہوا محسوس کرتا ہے اور ساتھ ہی یہ بھی محسوس کرتا ہے کہ ان بندھنوں میں اسے خدا اپنے جکڑا ہوا ہے۔

اے خدا! صنم پرستوں کو اپنے بتوں کے ہاتھوں وہ کچھ نہیں سہنا پڑتا ہے جو تیری مشیت کی بدولت ہمیں سہنا پڑتا ہے۔ اے خدا!

بندگی میں مرا کھلا نہ ہوا۔

اب نگزارا کیونکر ہو " کے فقرے میں تنہا بدی انداز کے بجائے ایک طرح کا ناز بندگی آجاتا ہے کہ کہیں ایسا نہ ہو ہم تجھ سے برگشتہ ہو کر صدمہ پرست ہو جائیں۔ اور اس ناز بندگی میں زور اس لیے پیدا ہوتا ہے کہ خدا کو سب سے زیادہ ناگوار یہ امر ہے کہ اس کو چھوڑ کر کسی اور کو معبود بنایا جائے۔

غرض دی شر جو ارضی اور بشری سطح پر مضمرات کے اعتبار سے تنہا بدی تھا۔ اسی سطح پر اگر مضمرات میں بھی ادب کے تقاضوں کو پورا کرتا ہے۔ اور اس ادب کا سب سے بڑا اظہار یہ ہے کہ شکووں کا ایک دفتر "توں کی سوا اگر ایسی ہی ہو" میں بند کر دیا گیا ہے۔

قفس میں ہوں گرا چھا بھی نہ جانیں سیر شیون کی  
مرا ہونا برا کیا ہے تو اسخاں گلشن کو

۱۔ یعنی مجھے گرفتار محن اور سرگرم بالہ و شیون دیکھ کر جو لوگ کہنا دگام ہیں وہ کیوں نفرت مجھ سے کرتے ہیں؟ ان کا میں کیا لیتا ہوں؟  
(نظم مہا طہائی)

۲۔ مرا ہونا برا کیا ہے.... اس کیونکہ قفس میں ہوں اور لطف میں

چمن میں ان کا حصہ دار نہیں بن سکتا۔

(حسرت موہانی)

۳۔ "ادارے تو میرے شیون میرے... یہ لڑائی اس نجانِ گلشن کو عبرت حاصل کرنی چاہیے۔ اور چونکہ یہ اصول عبرت کا فائدہ حاصل ہوتا ہے اس لئے مجھے کو اتھپنا سمجھنا چاہیے۔ مگر بہ اس سبب اگر وہ مجھ کو اتھپا بھی نہ سمجھیں تو برا کبھی نہ جائیں، کیونکہ میں خود بھی آفت زدہ ہوں، قفس میں ہوں، کسی کامیرے ہونے سے کیا بگڑتا ہے؟ کوئی میں آزاد کھڑا ہی ہوں کہ کسی کا کچھ کر سکیں یا کسی کو میری آزادی پر خند اور رشک آئے، یا مجھے اپنا شریکِ صحبت سمجھ کر برا جانیں؟"

(عبدالباری آسی)

۴۔ "باغ میں چھپ کر گئے والے آزاد طائرِ دل کو میرے لئے پند بھی نہ ہوں تو میرے باغ میں رہنے سے ان کا کیا بگڑتا ہے؟ دل تو ان کو میری حالت سے عبرت حاصل کرنی چاہیے اور یہ نہیں ہے تو بھی اس لیے کہ میں مبتلائے قفس ہوں یعنی وہ یہی سمجھ کر مجھے گلشن میں پڑا رہنے دیں کہ یہ خود بلائے اسیری میں مبتلا ہے، باغ سے نکل جانے کی رحمت اسے نہ دینی چاہیے۔ میں نہ ان کی رنگ و لہو میں شریک ہوں نہ ان کے عشق میں خلل انداز۔ ایک گوشے میں پڑا ہوں۔"

(رنجود موہانی)

۵۔ لوازسنجان گلشن اگر میرے نالہ و شیون کو پسند نہیں کرتے تو بھی میرے وجود سے ان کا کیا نقصان ہے؟ میں گرفتار قفس ان کی ہم لڑائی کا تو دعویٰ نہیں کرتا، ان کے لطفِ صحبت میں تو محل نہیں۔“

(ناطق گلداؤٹھوی)

۶۔ "بلبلوں اور قریوں (لوازسنجان گلشن) کو مجھ سے ناراض ہونے کی کوئی وجہ نہیں ہے۔ یہ سچ ہے کہ میں قفس میں نالہ و فریاد کر رہا ہوں مگر اس سے ان کی آزادی اور مسرتوں میں تو کوئی حرج واقع نہیں ہوتا۔ پھر میری موجودگی انھیں کیوں بری لگتی ہے؟ بنیادی تصور: عذرِ موجودگی در گلشن۔“

(یوسف سلیم حشتی)

ان شرحوں میں سے کسی کی بھی دستی میں کلام نہیں۔ لیکن اس میں بھی کلام نہیں کہ ان سب شرحوں میں وہی بات الفاظ بدل کر نشر میں سرائی جا رہی ہے جو شعر میں وزن کی قید کے ساتھ کہی گئی ہے، یعنی لوازسنجان گلشن کو اگر میرا شیون ناپسند بھی ہو تو اب جبکہ میں قفس میں اسیر ہوں ان سے یہ اوجہ کیوں ناگوار ہے؟

شعر سوال کی صورت میں ہے اور شرحیں اس سوال کا جواب نہیں

دے رہی ہیں۔ اب یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ غالب کے بیشتر سوالیہ شعروں میں جب تک سوال کا تجزیہ نہ کر لیا جائے اس وقت تک شعر کا مفہوم مکمل نہیں ہو سکتا۔ انھیں صفحات میں آپ نے کئی جگہ دیکھا کہ جن شعروں میں کوئی سوال نہیں کیا گیا ہے ان میں بھی مفہوم تک پہنچنے کا مناسب طریقہ اکثر یہی ثابت ہوتا ہے کہ ان شعروں سے پیدا ہونے والے سوالوں اور ان کے امکانی جوابوں پر غور کیا جائے یہاں تک کہ ظاہری الفاظ کی تہوں میں چھپے ہوئے غیر ملفوظی مفاہیم سامنے آجائیں۔ پھر حسب پورا شعری سوال کی صورت میں ہو تو اس سوال پر غور کرنا اور اس کا جواب تلاش کرنا اور بھی ضروری ہو جاتا ہے۔ چنانچہ آپ دیکھیں گے کہ زیر گفتگو شعر کے سوال کا جائزہ ہم کو کس طرح صحیح مفہوم تک پہنچاتا ہے۔

(۱)

شعر کی موجودہ صورت حال یہ ہے :

(الف) میں نفس میں ہوں۔

(ب) یعنی میں گلشن میں نہیں ہوں اور اب لڑا سنبھال گلشن کی

کی صحبت سے دور ہوں۔

(ج) بالفرض وہ میرے شیون کو اچھا نہیں سمجھتے تو اب میری

اسیری کے بعد انھیں میرے شیون سے کبھی نجات مل گئی ہے، اس

لیے کہ اس گکشن میں نہ میں ہوں نہ میرا شیون ۔

(۵) اس کے باوجود نواسنجان گکشن کو میرا ہونا ناگوار ہے اور جانتے  
کہ اب ان کے لیے میرا ہونا نہ ہونا اور شیون کرنا نہ کرنا برابر ہے ۔

(۶) آخر اس ناگواری کا سبب کیا ہو سکتا ہے ؟

آپ نے ایک بات محسوس کی ؟ پہلے مصرع سے نظام پر ہونا تھا کہ  
نواسنجان گکشن کو میرا شیون ناگوار ہے، مگر دوسرا مصرع شیون کا ذکر  
نہیں کرنا بلکہ بتا رہا ہے کہ نواسنجان گکشن کو میرا ہونا یعنی میرا وجود ناگوار ہے ۔  
وہ وجہ تفسیر ہی میں تھی ۔

ناگواری کے سبب میں یہ تبدیلی کیوں ؟ یہ ایک بڑا سوال ہے ۔  
ایسا تو نہیں ہے کہ ناگواری کے سبب میں اس تبدیلی کا تعلق صورت  
حال میں تبدیلی سے ہو ؟ صورت حال میں تبدیلی یہ طوئی ہے کہ اب میں  
تفسیر میں ہوں ۔ لہذا شعر کی صورت حال پر مزید غور کرنا ضروری ہو جاتا ہے ۔  
شعر کی موجودہ صورت حال کے ذکر ہی سے یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ  
اس سے پہلے صورت حال کیا تھی ۔ آئیے گزشتہ سے موجودہ صورت حال  
تک کا ایک جائزہ لیا جائے :

(الف) پہلے میں بھی نواسنجان گکشن کے ساتھ گکشن میں تھا اور آزاد تھا ۔

(ب) دوسرا نواسنجان گکشن کرتے تھے ۔

(ج) میرا شیون کرتا تھا ۔

(۷) نواسنجان گلشن میرے شیون کو ناپند کرتے تھے۔

(۸) یعنی انھیں میرا گلشن میں رہ کر شیون کرنا گوارا نہیں تھا۔

(۹) پھر یوں ہوا کہ مجھے گلشن سے گرفتار کر لیا گیا۔

(۱۰) اب میں گلشن میں نہیں، قفس میں ہوں۔

(۱۱) نواسنجان گلشن اب بھی گلشن میں ہی اور آزاد ہیں۔ اب وہ

ہیں اور ان کی نواسنجیاں۔ اب گلشن میں نہ میں ہوں نہ میرا شیون۔

(۱۲) اب تو نواسنجان گلشن کو اطمینان ہو جانا چاہیے۔ اب تو ان

کی تلاش کا کوئی جواز نہیں۔

(۱۳) لیکن باوجود کے کہ میں قفس میں ہوں اور میرا شیون ان کی دلچسپی

میں مغل نہیں ہے، انھیں میرا ہونا برا لگ رہا ہے۔

(۱۴) کیا میرے قفس میں رہنے سے بھی وہ مطمئن نہیں ہوئے؟

کیا انھیں سرے سے میرا وجود ہی ناگوار ہے؟

(۱۵) کیوں؟

آپ نے دیکھا کہ سوال نہ صرف بہتر ہے بلکہ کچھ اور بھی پیچیدہ ہو گیا ہے۔

اور اس طوالت کے بعد بھی شعر کا مفہوم سامنے نہیں آیا۔ البتہ اتنا

اندازہ ہو گیا کہ شعر کا مفہوم اسی وقت سامنے آسکتا ہے جب اس سوال

کا جواب مل جائے۔

اور اس سوال کا جواب شعری کے اندر موجود ہے۔ لیکن یہ جواب



اسی شعر سے پیدا ہونے والے ایک نئے سوال سے ملتا ہے۔ اس نئے سوال کا جواب بھی شعری کے اندر موجود ہے۔ اور شعر کا اصل مفہوم اسی نئے سوال کے جواب میں پنہاں ہے۔

اس سوال و جواب کے لیے ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ شعر کے مشکل اور دلانجیاں گلشن میں فرق کیا ہے:

(الف) دوسرے دلانجیاں کرتے ہیں۔

(ب) میں شیون کرتا ہوں۔

(ج) یعنی میری آواز دوسروں سے الگ اور منفرد ہے۔

(د) دوسروں کو آواز دہنے دیا گیا، مجھے گرفتار کر لیا گیا۔

(ه) نیا سوال یہ ہے کہ آخر میں یہ کیوں گرفتار کیا گیا؟

(و) جواب شعر کے اندر ہی موجود ہے۔ خصوصی طور پر مجھ کو اس لیے

گرفتار کیا گیا کہ میں ندامت کی نہیں شیون کرتا ہوں۔ میری آواز منفرد ہے منفرد ہی نہیں، سب سے بہتر بھی۔

(ز) میری گرفتاری اس کا ثبوت ہے کہ گرفتار کرنے والے کے

نزدیک میں گلشن میں سب سے زیادہ خوش ذاتھا اور میرا شیون سب سے زیادہ بدنامی تھا۔

یہیں خوش ذاتی اور میری کے تعلق پر چند شعر بھی سن لیجیے:

چھوٹا کبے اسیر خوش بیاں قید سے اپنی رہائی ہو چکی میرا

گل دکھیں گا گل بلبیل خوش لہجہ نہ کر  
نہ گرفتار ہوئی اپنی صدا کے باعث

(میرزا خانی نواز شش)

بھنبیں خبر کھتی کہ شرطِ نواگری کیا ہے  
وہ خوش نوا گلِ قبیہ دہن کیا کرتے

(فیض احمد فیض)

اور ہیں پرشیون اور نواسنجی کا فرق بھی سمجھ لینا چاہیے۔  
شیون فطری اور حزنِ نغمہ ہے جس کا محرک غم ہے شیون میں تصنع کو  
داخل نہیں، یہ دل سے نکلی ہوئی آواز ہے۔ نواسنجی کا مطلب ہے نواؤں  
کو تولنا، یعنی نواسنجی فطری شیون کے برخلاف کوشش کر کے بنائی ہوئی  
دھن کا گانا ہے۔ شیون کی تاثیر نواسنجی سے زیادہ ہے۔ مختصر ایلوں  
سمجھا جاسکتا ہے کہ شیون اور نواسنجی میں امداد اور دکان فرق ہوتا ہے۔  
اب آپ نے دیکھا کہ شعر کا اصل مفہوم کیا نکل رہا ہے:  
(الف) نواسنجانِ گلشن کو کبھی احساس تھا کہ میرا شیون ان کی  
نواسنجیوں سے بہتر ہے۔

(ب) اپنے احساسِ کمتری کو چھپانے کے لیے وہ میرے شیون پر  
نا پسندیدگی کا اظہار کرتے تھے۔

(ج) ان کا مقصد یہ تھا کہ میں شیون کرنا چھوڑ دوں تاکہ ان کی

لوا سنچوں کا بھرم قائم رہے۔

(۷) لیکن میری گرفتاری نے میری برتری اودان کی کمتری ثابت کر دی۔

(۸) میرا قفس میں ہونا ان کو مستقل احساس کمتری میں مبتلا کیے ہوئے ہے اس لیے کہ یہ اس کا مستقل ثبوت ہے کہ سب سے زیادہ خوش لوا گلشن کے لوا سنچوں میں سے کوئی نہیں، بلکہ وہ ہے جو قفس میں ہے۔  
(۹) حیت تک میں قفس میں ہوں وہ اسی احساس کمتری میں مبتلا رہیں گے۔

(۱۰) میرا قفس میں ہونا ان کی میرے گلشن میں ہونے سے بھی زیادہ ناگوار ہے اس لیے کہ پہلے بات صرف گلشن کے اندر اور لوا سنچا پر گلشن تک محدود تھی مگر اب گلشن کے باہر بھی میری برتری مسلم ہے۔  
درجہ میں گلشن میں رہوں یا قفس میں۔ دو ذرا صورتیں لوا سنچا پر گلشن کی آزادی کا باعث ہیں اس لیے اب انھیں میرا وجود ہی ناگوار ہو رہا ہے۔

"قفس میں ہوں" کا فقرہ پہلے بظاہر رستم طلبی کے لیے معلوم ہو رہا تھا لیکن اب اس کا مفہوم بدل گیا۔ پہلے ایسا معلوم ہوتا تھا کہ میرے قفس میں ہونے سے لوا سنچا پر گلشن کی آزادی ختم ہو جانا چاہیے لیکن اب ظاہر ہے کہ میرا قفس میں ہونا ان کی مزید اور مستقل آزادی کا موجب ہے۔

(۲) آپ چاہیں تو شعر کے مفہوم میں اور پہلو بھی تلاش کر سکتے ہیں۔ مثلاً یہ کہ کہنے والا اپنی برتری کا یا اپنی برتری پر خوشی کا اظہار نہیں کر رہا ہے بلکہ اسے اپنے ساتھیوں کی آزدگی کا انوس ہے اور یہ اس کی عالی ظرفی ہے کہ وہ خود کو اپنے ساتھیوں کی آزدگی کے اصل سبب سے لاعلم ظاہر کر رہا ہے یا یہ کہ کہنے والا حقیقتہً خود بھی اپنے کمال سے بے خبر ہے اس لیے کہ یہ کمال اس کی ذات کا جز ہے جس میں اس کی شعوری کوشش یا کتاب کا دخل نہیں اسی لیے اس کی سمجھ میں نہیں آ رہا ہے کہ نواسنجان گلشن کے لیے اس کے مرنے میں کیا برائی ہے۔

(۳) بہر حال یہ یقینی ہے کہ وہ پہلے ہی سے غم نصیب تھا، اسی لیے وہ گلشن میں شیون کرتا تھا۔ اسیری نے اس کے غم کو بڑھا دیا، اور اپنے ساتھیوں کی آزدگی کا احساس اس غم میں اور بھی اضافہ کر رہا ہے۔ غم ہی اس کے شیون میں اثر لاتا ہے لہذا جتنا غم بڑھتا جائے گا اتنا اتنا شیون کا اثر بڑھتا جائے گا۔ شیون کے اثر میں اضافے کے ساتھ ساتھ ربائی سے مایوسی بڑھتی جائے گی، اسیری مستحکم تر ہوتی جائے گی، اور اسی کے ساتھ ساتھ نواسنجان گلشن آزدہ تر ہوتے جائیں گے اور اس کا غم بڑھتا جائے گا۔

اور اسی کے ساتھ ساتھ شعر کی مہمیت متحرک تر ہوتی جائے گی۔

## ہر ایک مکان کو ہے مکین سے شرفیات مجنوں جو مر گیا ہے تو جنگل واسی

نثار حسین نے اس شعر میں بھی "خانہ مجنون" سے مراد... اس کی طرح جنگل  
کو مجنون کا مکان فرض کر کے شعر کا مطلب یہ بیان کیا ہے کہ ہر ایک مکان کو مکین  
سے شرف ہوتا ہے۔ پناہیہ مجنوں کے مرنے پر اس کا مکان بھی جنگل ادا ہے۔  
اس صورت میں شعر کی بے کیفی ظاہر ہے اور اس لیے کھنی کا سبب یہاں ہے کہ یہ شرح  
اس مفروضے کے تحت کی گئی ہے کہ مجنون کا مکان جنگل تھا اور مجنون کے مرنے پر  
جنگل کا ادا اس ہونا اس سلسلہ حقیقت کی بنا پر ہے کہ

"ہر ایک مکان کو ہے مکین سے شرف"

لیکن کیا واقعی اس شعر سے جس ایک سلسلہ حقیقت کا اثبات ہو کر رہ جاتا ہے  
اور کیا واقعی یہ شعر اس سلسلہ حقیقت کا اثبات کرنے میں کامیاب ہے؟ دو نکتوں  
کا جواب نفی میں ہے۔ پہلے مصرع میں سلسلہ حقیقت یہ بیان کی گئی ہے کہ ہر مکان کو  
مکین سے شرف ہوتا ہے۔ مگر دوسرے مصرع میں ذکر مجنوں کے مکان کا نہیں بلکہ  
جنگل کا کیا جا رہا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ اس سلسلہ حقیقت کا اثبات نہیں ہوا۔ یہ  
تو اس سلسلہ حقیقت کے برخلاف ایک اشتغالی صورت حال کا ذکر ہے کہ مجنوں کے  
مرنے پر اس کے مکان کے بجائے جنگل ادا ہے۔ اور اسی سے شعر کے مفہوم کا

رہنچ بدل جاتا ہے کہ اس میں کسی معمولی بات کے نیچے ایک غیر معمولی بات کا اظہار کیا گیا ہو۔  
 (۱) واقعہ یہ ہے کہ مجنوں کا مکان تو وہی تھا جسے ترک کر کے وہ جنگل میں آگیا۔  
 جنگل مجنوں کا مکان نہیں تھا۔ اور شعر میں کیفیت بھی اسی وقت پیدا ہوتی ہے  
 جب اس حقیقت کو تسلیم کر لیا جائے کہ جنگل مجنوں کا مکان نہیں تھا۔ اب  
 شعر میں حیرت کا پہلو آ جاتا ہے کہ چونکہ مزدگان کرملین سے شرف ہوتا ہے  
 اس لیے مجنوں کے مرنے پر اس کے مکان کو اداس ہونا چاہیے تھا لیکن ہوا یہ کہ  
 مکان کے بجائے جنگل اداس ہے۔ اب شعر کا رد اس مسئلہ حقیقت کے اثبات  
 میں صرف نہیں ہو رہا ہے کہ "ہر ایک مکان کو سہہ نکلیں سے شرف" بلکہ اثبات  
 اس کا ہو رہا ہے کہ مجنوں کی دشت عشق اتنی کامل تھی کہ مکان سے اس کا تعلق  
 بالکل ختم ہو گیا۔

اور مجنوں کے مرنے پر جنگل کا اداس ہونا اس لحاظ سے بہت اہم بات  
 نہیں ہے کہ اس نے جنگل کو اپنا مکان بنا لیا تھا۔ جنگل کی اداسی اس لحاظ  
 سے نہایت اہم بات ہے کہ اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ جنگل نے مجنوں کو اپنے  
 مکین کی حیثیت سے قبول کر لیا تھا۔ جنگل اس دشت زدہ انسان سے اتنا  
 مانوس ہو چکا تھا کہ اس کی موت پر اداس ہے۔

(۲) شاعری میں عام طور پر مجنوں کے ساتھ جنگل کا نہیں بلکہ صحرا کا ذکر آتا  
 ہے۔ بظاہر دوسرے مصرع کی بہتر صورت یہ ہوتی ہے۔  
 مجنوں جو مر گیا ہے تو صحرا اداس ہے

لیکن غالب نے سامنے کا لفظ ”صحرا“ چھوڑ کر ”جنگل“ کا لفظ استعمال کیا ہے۔ اور یہ شعر اسی لفظ کا متقاضی بھی ہے اس لیے کہ صحرا کے ساتھ پہلے ہی سے ایک سناٹے اور حمود کا تاثر و البتہ ہے اور یہ اداسی سے ملتا جلتا تاثر ہے برخلاف اس کے جنگل وحشی جانوروں اور ان کے بھبھے کی دنیا ہے۔ مجنوں کی موت پر صحرا میں اداسی پھیلنے کا ذکر صورت حال کی تبدیلی کو اتنا نمایاں نہیں کرتا جتنا جنگل کی اداسی کا ذکر۔

(۳) صحرا اور جنگل میں سناٹے اور ہماہمی کا یہی فرق ذہن کو شعر کے ایک اور نکتے کی طرف منتقل کرتا ہے۔ وہ یہ کہ آج ہم کو جو دیران صحرا نظر آ رہا ہے یہ دراصل زندگی اور صوت و صدا سے معمور جنگل تھا جو مجنوں کے مرنے کے بعد سے اداس ہو کر صحرا بن گیا ہے۔

کیا تنگ ہم ستم زدگان کا جہان ہے

جس میں کہ ایک بھنیہ مور آسمان ہے

شعر کا دوسرا مصرع بہت غور طلب ہے اس لیے کہ اس کا مفہوم کئی شکلیں اختیار کرتا ہے اور یہ سب شکلیں پہلے مصرع کے گم و گھومتی ہیں جس کا بنیادی مفہوم یہ ہے کہ دنیا میں ہم پر بہت ستم ہوئے۔ اور صوتی آہنگ کے لحاظ سے پہلا مصرع اپنے معنی کی تصویر بھی ہے۔ ”تنگ ہم ستم زدگان“ کے الفاظ میں جھٹکوں کی کیفیت پے درپے صدیوں کا تاثر دیتی ہے۔

آسمان کو ظلم و ستم کا منبع سمجھا جاتا ہے لیکن ہم پر دنیا کے ہاتھوں اتنے ستم ہو گئے ہیں کہ ان کے مقابلے میں آسمان کے ستم کچھ بھی نہیں ہیں اور آسمان جو ستم کا بے کراں سمندر ہے اس خصوص میں ہماری دنیا کے سامنے ایک چوٹی کے اندھے کے برابر ہے۔ یہ بڑا مبالغ معلوم ہوتا ہے لیکن یہ مبالغہ انسانی احساسات کی نادہلی کے ذریعے عجیب و غریب طریقے سے کم ہوتا جاتا ہے۔ غالب کے بہت سے دوسرے شعروں کی طرح اس شعر میں بھی ایک معنوی تحریک اور تسلسل کی کیفیت موجود ہے۔ اور صرف دوسرے ہی مصرع میں نہیں پہلے مصرع میں بھی جو مفہوم کے اعتبار سے پاٹ سا نظر آتا ہے یہ کیفیت موجود ہے۔

”کیا تنگ ہم ستم زندگان کا جہان ہے“ میں تنگی کا احساس اس ستم کی وجہ سے ہے جو شعر کے محکم کو دنیا کے ہاتھوں اکھٹا نا پڑا ہے۔ دنیا کا ستم سبب اور دنیا کی تنگی کا احساس اس سبب کا نتیجہ ہے۔ لیکن اسی سبب کا ایک اور نتیجہ بھی ہے جو اس نتیجے کے بالکل برعکس ہے۔ اور یہ دونوں نتیجے مل کر اجتماعِ ضدین کی بڑی دھچپٹ بن جاتے ہیں۔ غالب نے اس شعر میں اسی اجتماعِ ضدین سے روح بھونک دی ہے۔ (۱) منبعِ ستم ہونے کے لحاظ سے محکم کو دنیا کے مقابلے میں آسمان کی وسعت بہت کم معلوم ہو رہی ہے کیا اس کا مطلب یہ نہیں ہوا کہ منبعِ ستم ہونے کے لحاظ سے محکم کو آسمان کے مقابلے میں دنیا کی وسعت بہت زیادہ معلوم ہو رہی ہے؟ لیکن اسی ستم کی وجہ سے اس پر دنیا تنگ بھی ہوتی جا رہی ہے۔ یہی دنیا بیک وقت اس کے لیے بے اندازہ وسیع بھی ہے اور بے حد تنگ بھی۔ دنیا اپنے ستم کے ساتھ جتنی وسیع



ہوتی جا رہی ہے اتنی ہی تنگ ہوتی جا رہی ہے۔ اب احسانات کے اس اجتماع  
 صہدین کے مقابلے میں آسمان کو رکھ کر مبالغے کی تدریجی کمی کا تماشا دیکھا جاسکتا ہے۔  
 (۲) منہج ستم ہونے کے لحاظ سے دنیا جتنی بڑی ہوتی جا رہی ہے آسمان اسکے  
 مقابلے میں اضافی طور پر چھوٹا ہوتا جا رہا ہے۔

(ب) ہم پر جتنا ستم ہوتا جاتا ہے دنیا ہم پر اتنی ہی تنگ یعنی چھٹی ہوتی جا رہی ہے۔  
 (ج) جو کہ آسمان ہمیں اپنی دنیا کے مقابلے میں پہلے ہی چھوٹا لگتا رہا ہے اس  
 لیے دنیا ہم پر جتنی تنگ ہوتی جا رہی ہے آسمان بھی اسی تناسب کے اور زیادہ تنگ یعنی  
 چھوٹا ہوتا جا رہا ہے۔

(د) اجتماع صہدین کی دونوں صورتوں میں آسمان چھوٹا ہو رہا ہے۔ دنیا کی  
 دست ادا تنگی کے احساس کے ہر کونڈے کے ساتھ آسمان سمٹتا اور سکڑتا چلا جا رہا ہے  
 یہ احساس جتنا پیہم اور شدید ہو گا آسمان کے گھٹنے کی رفتار اتنی ہی تیز ہو گی۔

(۴) دنیا کے ستم اتنے بڑھ چکے ہیں، دنیا ہم پر اتنی تنگ ہو چکی ہے اور ستم و سیدگی  
 کا احساس اتنا پیہم اور شدید ہو گیا ہے کہ آسمان کا وجود ہمارے لیے قریب قریب ختم  
 ہو چکا ہے۔ وہ ہمیں ایک بیحد موزوں معلوم ہو رہا ہے۔ ادراپی دنیا کے ستم اور ہم پر اس کے  
 اثر کا پیمانہ ہے۔

اب اگر آسمان کو بیحد موزوں کہا گیا تو گویا یہ کہا گیا کہ دنیا میں ہم پر بہت ستم ہو رہا  
 ہے اور دنیا ہم پر بہت تنگ ہو چکی ہے۔ اور ظاہر ہے کہ بہت ستم اور بہت تنگی کے احساس  
 کا اظہار مبالغہ نہیں ہے۔ اگر یہاں تک کہہ دیا جاتا کہ دنیا کے مقابلے میں آسمان کا وجود

ہمارے لیے حتم ہو چکا ہے تب بھی سب اذہ نہ ہوتا۔ مبینہ مورد فزیر حال عدم کے مقابلے میں ایک وجود رکھتا ہے۔

(۲) شعری بھی کچھ اور مفہوم بھی موجود ہیں۔

ادب پر کہا گیا کہ مبینہ مورد فزیر حال عدم کے مقابلے میں ایک وجود رکھتا ہے۔ غالب نے یہ نہیں کہا کہ ہم جس عالم میں ہیں اس میں آسمان کا وجود ہی حتم ہو چکا ہے یا آسمان نے ہم پرستم کرنا چھوڑ دیا ہے۔ نہیں آسمان بھی اپنے نام روانی ظلم و ستم کے ساتھ موجود ہے اور ہم اس کا بھی نشانہ بن رہے ہیں۔ لیکن دنیا کا ستم اور اس کا احساس اتنا زیادہ ہے کہ اس کے مقابلے میں آسمان کے ظلم و ستم ہمیں بہت کم محسوس ہو رہے ہیں۔ اور آسمان ہمارے لیے مبینہ مورد کی طرح ایک چھوٹی سی چیز ہو کر رہ گیا ہے۔

(۳) بہت چھوٹی چیز کا مقابلہ غوراً ذرے سے کیا جاتا ہے۔ اس شعر کا دوسرا شعر یوں بھی ہو سکتا تھا:

”جس میں کہ ایک ذرہ خاک آسمان ہے“

لیکن غالب نے ذرہ خاک کے بجائے مبینہ مورد کا انتخاب اس لیے کیا ہے کہ چھوٹی ایک حقیر جانتا ہے اور کم مائیگی اور کم آزداری کی علامت کی حیثیت رکھتی ہے۔ تاہم اس میں بھی ایذا رسانی کی محسوس سی صلاحیت ہوتی ہے، مگر مبینہ مورد میں اتنی بھی صلاحیت نہیں ہوتی۔ آسمان منبع جو دستم تو ہے لیکن دنیا کے مقابلے میں اس کی ایذا رسانی کا احساس کم سے کم تر ہوتا جا رہا ہے۔ اس تدریجی کمی کے مرحلوں کا تصویر کیا جائے تو شعر کی موجودہ صورت حال سے پہلے کا مرحلہ لازمی طور پر یہ ٹھہرتا ہے کہ دنیا کے مقابلے

میں آسمان کی ایذا رسانی محض اس برائے نام تکلیف کی طرح محسوس ہو رہی تھی جو چوٹی کے کاٹنے سے محسوس ہوتی ہے لیکن اب یہ احساس کبھی ختم ہو گیا ہے اور آسمان ایک مہینہ مور کی طرح بے ضرر محسوس ہو رہا ہے۔

(۱۷) ابھی تک جو مفہوم سامنے آئے ان میں "آسمان" بتدا اور "مہینہ مور" خبر ہے (آسمان مہینہ مور ہے، یا مہینہ مور کی طرح ہے)۔ لیکن اگر مصرع ثانی کی ترتیب تیزی سمجھی جائے تو "مہینہ مور" بتدا اور "آسمان" خبر ہو جاتا ہے۔ (مہینہ مور آسمان ہے یا آسمان کی طرح ہے) اب شعر کا ایک اور مفہوم سامنے آتا ہے:

ہمارے حق میں مہینہ مور کبھی آسمان ہو رہا ہے۔ دنیا کا ذرہ ذرہ ہمیں آزار دگر ہا ہے، یہاں تک کہ بے ضرر چوٹی کا انداز کبھی جس میں ایذا رسانی کی مطلق صلاحیت نہیں ہوتی ہمارے لیے اسی طرح موجب ستم ہے جس طرح آسمان موجب ستم ہوتا ہے۔

اور یہ بھی بظاہر مبالغہ معلوم ہوتا ہے مگر دراصل مبالغہ ہے نہیں۔ محض ایک ستم رسیدہ انسان کی دنیا سے شدید نیراری کا اظہار ہے۔ مہینہ مور کبھی دنیا ہی کا ایک جز ہے اور حکم دنیا کے جز و کل سے نیرار ہو چکا ہے۔ اب دنیا اس پر اور وہ دنیا سے بے حد تنگ ہے۔ یہ کیفیت کبھی کبھی اس حد تک پہنچ جاتی ہے کہ الفاظ میں شدید ترین اظہار کبھی اس کی صحیح تصویر پیش نہیں کر سکتا۔

غالب فقط مہینہ مور کو آسمان کہہ کر رہ گئے، لوگ تو خود کشی بھی کر لیتے ہیں۔